Rassegna bibliografica

DELL' ARTE ITALIANA

DIRETTA

dal Prof. Egidio Calzini

ANNO IV. — 1091

1901

ASCOLI PICENO
PREMIATA TIP. ECONOMICA
DI ENRICO TASSI

INDICE DEGLI SCRITTI

Memorie.

C. Grigioni, Affreschi di Ascanio Condivi, p. 1-13.
A. Fraschetti, L' arte di Benvenuto Cellini, p. 13-25.
E. Calzini, Di un' opera giovanile del Filotesio, p. 26-31.
G. S. Scipioni, Sant' Ippolito e i suoi scarpellini e marmisti, p. 31-34.
E. Scatassa, Argenterie della Corte ducale di Pesaro, p. 35-44.
G. Cantalamessa, Federico Barocci, p. 81-85.
E. Calzini, Francesco Menzocchi e le sue opere, p, 86-106.
C. Mariotti, A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli, p. 107-113.
C. Grigioni, La Famiglia di Marco Palmezzani, p. 114-128.
— A proposito di alcuni dipinti crivelleschi e dell' effigie del Beato Giacomo della Marca, p. 173-178.
D. Sant' Ambrogio, Del dipinto leonardesco di Affori colla « Vergine delle Rocce », p. 179-184.
E. Calzini, Di alcune opere d' arte a Sant' Elpidio a mare, p. 184-192.
E. Scatassa, Due opere sconosciute di Evangelista di mastro Bartolomeo di Piandimeleto, p. 193-197.

Recensioni.

A. Venturi. *Storia dell' arte italiana. I Dai primordi dell' arte cristiana al tempo di Giustiniano.* — Milano, U. Hoepli, 1901 (E. Calzini), p. 44-48.
Ing. Emilio Rosetti. *Forlimpopoli e d' intorni.* — Seconda edizione, con varie modificazioni ed aggiunte. — Milano, Tip. Capriolo e Massimino, 1900 (E. C.), p. 48.
A. Gottold-Meyer. *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei.* Zoveiter Theil. Die Bluthezeit. Mit. 14 Tafeln und 146 Abbildungen in Text. — Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, 1900 (E. Calzini), p. 49-50.
Le Musée de portraits de Paul Iove. Contributions pour servir à l' iconographie du moyen age et de la renaissance, par M. Eugene Muntz. Paris, Imprimerie Nationale, 1900 (E. Calzini), p. 137-138.
Prof. Serafino Ricci. *Trattato generale di Archeologia e Storia dell' arte italica, etrusca e romana.* — Milano, Hoepli, 1901, 3ª edizione interamente rifatta sulla 2ª del prof. Iginio Gentile (Y), p. 139-140.
Prof. Pacifico Provasi. *Iacopo Fusti Castriotti, archit. milit. di Urbino (1501-1562). Notizie inedite ed appunti* — Urbino, Tip. Arduini, 1901 (E. Calzini) p. 140-141.

PAUL SCHUMANN. *Der Dom Zu Pisa.* — (ottavo fascicolo della pubblicazione « L' Architettura » diretta da R. Borrmann e R. Graul. — Berlino e Stoccarda (B. Vignola), p. 205-207.

CARLO PALADINI. *San Francesco d' Assisi nell' arte e nella storia lucchese* — Firenze, Rassegna nazionale, 1901 (G. S. Scipioni), p. 207-208.

V. EMANUELE ALEANDRI. *Nuova Guida storica ed artistica di Sanseverino-Marche* — Ivi, Tip Francesco Taddei, 1898 (E. Calzini), p. 208-211.

Documenti.

relativi a *Federico Barocci.* p. 129-131; ad *Antonio Cimatori*, *Giovanni Giacomo Duti*, *Bernardino Maggi*, *M. Ventura da Cantiano*, e *Giov. Maria Antonio,* p. 131; a *Giov. Andrea Urbani*, *Bartolomeo* e *Girolamo Cialdieri*, *Basilio Magieri*, *Camillo Paci*, *Vincenzo Santagati*, *Vincenzo Patanazzi*, *Pasquino Frisoni*, *Giov. Iacopo dalla Bergna*, *Luca da Castel Durante* e *Bernardino Luci*, p. 123-136; a *Giacomo Filippo Tealti*, *Franceseo* e *Lorenzo « dalle Cusidure »*, *Nicolò da Panico*, alla famiglia del « *Bagnacavallo* », p. 198-202; e ad una fabbrica di maioliche in Urbino nella prima metà del secolo XVI, p. 202-204.

Comunicazioni.

E. C.: L' Emilia e le Marche nuovamente illustrate dalla Ditta Fratelli Alinari di Firenze.

Bibliografia: pp. 50-72; 142-167; 211-247.

Annunzi e Notizie: pp. 78-79; 168-172; 248-249.

ANNO IV. Ascoli-Piceno, Gennaio-Aprile 1901. N. 1-4.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DELL' ARTE ITALIANA

Abbonamento annuo { per l' Italia . . L. 5 / per l' estero . . » 7 } Un numero separato Cent. 50

Sommario: C. Grigioni. *Affreschi di Ascanio Condivi.* — Attilio Fraschetti. *L' arte di Benvenuto Cellini.* — E. Calzini. *Di un' opera giovanile del Filotesio.* — G. S. Scipioni. *Sant' Ippolito e i suoi scarpellini e marmisti.* — E. Scatassa. *Documenti.* — E. Calzini. *Recensioni.* — Bibliografia: *Abruzzo, Calabria, Emilia, Lombardia, Lazio, Marche, Napoletano, Piemonte, Puglie, Toscana, Umbria, Veneto.* — Annunzi e Notizie.

AFFRESCHI DI ASCANIO CONDIVI

Nel 1552 esisteva nel territorio di Ripatransone, in contrada detta Morteto o Merteto, una cappelletta quadrata con una imagine a fresco della Vergine; da quanto tempo, non è dato precisare. Certo in quell' epoca aumentò considerevolmente l' affluenza dei pii visitatori, aumentarono oltre l' ordinario le offerte, al punto che la Confraternita della Misericordia chiese al Municipio ripano di amministrare tali proventi ed il consiglio di cernita del 4 maggio 1552 accolse benevolmente l' istanza concedendo inoltre alla Confraternita una casa presso l' antica Chiesa di S. Gregorio (1).

Pare che il Comune ripano, forse pressato dall' opinione pubblica, prendesse molto a cuore la cosa, perchè il consiglio generale del 18 luglio 1552 affidava alla detta Confraternita l' amministrazione della cappella ed agli Anziani la nomina di

(1) Archivio Comunale di Ripatransone — Sezione amministrativa, Atti dei Consigli, Vol. 28, fol. 45. In quel Consiglio di cernita del 4 maggio 1552 si discusse: « Quid videtur provideri super devotione nuper orta in pictura Mortetæ ubi offerunt nonnullæ elemosinæ ut ne eant in perditione » e fu deliberato « quod cura gubernium, et administratio Picturæ Mortetæ ubi nuper est Magna devotio exorta societati (sic) Iesu (probabile errore del cancelliere per: societas Misericordiæ, errore che non mi meraviglia in questo sgangherato periodo), quæ auctoritate presentis cernitæ adcipiat dictum gubernium prout (?) ei expediens videbitur de omnibus necessariis ad dictam picturam ut devotio in dies augeatur, et ad effectum quod dicta societas possit melius rebus divinis incumbere auctoritate dictæ cernitæ ubi possit conveniri, concedatur domus prope ecclesiam Sancti Gregorii et Sancti Ioannis ».

quattro cittadini, i *conservatori*, per assistere la Compagnia (1).

Ma non si trattava da parte del consiglio che di una accettazione e conferma di fatti già compiuti, poichè sin dal 2 maggio '52 la Confraternita era entrata in possesso di quei beni; infatti da quell' epoca è datato un volumetto che contiene « l' entrata e l' esito della devota et Sacra Cappella de la beata Maria decta dela misericordia » (2). E sorse tosto l' idea di costruire una Chiesa che circondasse la pia cappelletta; la Confraternita sollecitò a più riprese il Municipio per ottenere calce e legname, e fin dal settembre 1553 richiedeva un « *mudellum pro edificanda ecclesia* » (3). Ed il Comune ripetutamente

(1) Ivi, idem, idem, Vol. med., foll. 70 e 71. Discutendosi « super supplicatione societatis Misericordiæ », fu deciso « Quod auctoritate presentis generalis concilii cura administratio et gubernium Picturæ Morteti delegatur per quinquennium venerabili societati Misericordiae cum ampla et omnimoda Potestate auctoritate et balia dispensandi et erogandi elemosinas dictæ Picturæ tam pro eius fabrica quam etiam pro aliis necessariis ad eiusdem cultum spectantibus et concernentibus nec non Per Magnificos Dominos Antianos eligentur quatuor probi viri qui nuncupentur conservatores ad assistendum nomine comunitatis in occurrentiis dictæ societatis et quo ad illos qui insurresserunt sen insurgent ad occupandam dictam devotionem Magnifici Domini Antiani tam presentes quam futuri cum supranominatis Viris eligendis ac societate habeant eandem auctoritatem presentis concilii coniunctim, et divisim providendi defendendi eo modo et forma quibus magis, et melius eis videbitur expediri ita et taliter quod dominium dictæ Picturæ sit et esse debeat comunitatis et administratio dictæ societatis et . . . ? reliquis dictæ societatis confirmetur concessum per concilium cernitæ ».

E in quello stesso giorno (fol. 72) furono eletti i quattro conservatori, cioè: « Ioannem Gieorgium Mancini Ser Antonium Ser Nicolai Vagnotium Peri Vannis et Vagnotium visitelli ».

(2) Ivi, idem, Atti amministrativi, Busta 9.

(3) Ivi, idem, Atti dei Consigli, Vol. 28, fol. 203. Nel Consiglio di cernita del 10 settembre 1553 si deliberò « Super expositione facta per Iacobum Berardum nomine societatis Misericordiæ de reportanda calcem (sic) pro fabrica Misericordiæ, et Modello fabricæ dictæ ecclesiæ », « Quod Magnifici Domini Antiani cum vocantibus ab eis consulant super modello faciende dictæ ecclesiæ sed conclusio fiat in cernita super portatione calcis fiant listæ (?) ut petitur ».

E nel Consiglio di cernita del 18 ottobre 1553 (Vol. med., foll. 210 e 211), riprendendo la discussione « Super petitione fraternitatis petentis eligi homines ad faciendum Modellum pro edificanda [ecclesia] Sanctae Mariae de Misericordia », si decise « quod Magnifici Domini Antiani eligant duos probos viros ad dandum et faciendum Modellum ecclesiae sanctae Mariae de Misericordia ».

e gratuitamente forniva il materiale da costruzione richiesto (1), nella seduta generale del 6 maggio '54 rimetteva al pio sodalizio la piena facoltà riguardo al disegno (2) e più tardi sottoponeva a controllo l' opera dei sindaci della Confraternita (3).

Quantunque così favorita, la costruzione della Chiesa non procedette troppo sollecita, però la possiamo ritenere già compiuta nel '69, poichè sul finire di quell' anno si collocava il portale ed il Comune votava una somma al miglioramento della strada di accesso alla Chiesa (4). La quale, per riassumerne in breve le successive vicende, passava nel 1571 ai Celestini (5), poco dopo al Capitolo di Ripatransone (6), quindi ai Cappuc-

(1) Con diverse deliberazioni ne le varie sedute consiliari: Vol. 29, foll. 66 e 67 (14 ottobre 1554); Vol. 30, foll. 106 (16 gennaio 1558) e 120 (15 marzo 1558); Vol. 31, foll. 15 (25 settembre 1558) e 174 (7 settembre 1561); Vol. 32, foll. 83 (4 giugno 1564) e 168 (11 marzo 1565); Vol. 33, fol. 196 (19 maggio 1566).

(2) Ivi, idem, idem, Vol. 29, foll. 22 e 23. Si discusse « Quid agendum super fabrica sive ecclesia edificanda in laudem dei et veneratione sancte marie de misericordia », deliberando « quod onus fabricandi et ecclesie condende debeat remicti tribui et concedi fraternariis seu societati sancte marie de misericordia cum potestate amplissima fabricandi edificandi incepta sequendi prout ipsi fraternite et societati videbitur et placebit.

(3) Ivi, idem, idem, Vol. 31, fol. 174, Consiglio generale del 7 settembre 1561.

(4) Ivi, idem, idem, Vol. 35, fol. 132. Nel Consiglio di cernita del 17 marzo 1569 si decise che « de ere nostri Comunis in strata qua itur ad Ecclesiam dive Marie Misericordie soluantur scuta decem et minus arbitrio Domini Commissarii et Dominorum Antianorum et Residuum usque ad supplementum contribuatur a vicinis et conversantibus ex illo latere . . . . ».

(5) Quantunque riguardo a questa cessione io abbia qualche dubbio. L' afferma il marchese Filippo Bruti Liberati in una nota alla pubblicazione delle memorie dell' arcidiacono Rotigni (la pubblicazione venne fatta frammentariamente in tanti opuscoli; il passo al quale mi riferisco si legge nel libercolo pubblicato coi tipi Iaffei di Ripatransone, 1841, in occasione della messa novella di D. Luigi Michettoni, p. 3, n. 1), che dice: « Leggesi nel principio del Libro de' Consigli del 1571 18 Febbraio pag. 20 la concessione ai Monaci Celestini delle Chiese della Misericordia, e di S. Giacomo in Paterno ».

Infatti negli Atti consiliari, Vol. 37, si legge che il Consiglio di cernita approvò questa cessione, ma avvenne essa di fatto se due anni dopo la Chiesa della Misericordia passava incontrastata al Capitolo ripano?

(6) Archivio comunale, Sez. amm., Atti dei Consigli, Vol. 37, foll. 258 e 259. Nel Consiglio generale del 14 luglio 1573 fu discusso: « super petitione canonicorum et Capituli Civitatis Ripane petentium eisdem concedi administrationem (sic) ecclesiæ Sanctæ Mariæ Misericordiæ » e fu approvato.

cini (1) e sul finire del cinquecento ai Carmelitani, che vi rimasero sino al 1654 (2), lasciando alla Chiesa il nome di S. Maria del Carmine, col quale è ancora conosciuta.

Questo che precede non sarà molto attraente alla lettura; di più, non ho citato alcuna memoria, alcun documento relativi al dipinto che dà il titolo al presente articolo, poichè per accurate indagini mie ed altrui, non è stato dato di ritrovarne; ma a me interessava anzitutto precisare come e quando sorse la Chiesa di S. Maria della misericordia, perchè da questi dati storici, in mancanza di documenti diretti, è possibile stabilire la paternità degl' affreschi in questione.

*
* *

Ed ora dirigiamoci alla Chiesa, che sorge su la strada provinciale fra Cossignano e Ripatransone, a circa tre chilometri da questa. La facciata è insignificante, percorsa da quattro lesene, con un meschino e sgraziato portale in arenaria ed un occhio. L' interno, assai ampio per una chiesa rurale, è a basilica, diviso in tre navate (3).

---

(1) Ivi, idem, idem, Vol. med., foll. 279 e 280. Nel Consiglio generale del 25 ottobre 1573 fu presentata la domanda dei Cappuccini di entrare temporaneamente in possesso della Chiesa della Misericordia. Girolamo Benaia « dixit fore et esse requirendos urbaniter per Magnificos Dominos Antianos Canonicos Ripanos ad restituendum, dimictendum et relassandum dictam Ecclesiam Sancte Marie Misericordie cum suis pertinentiis pro fratribus Capuccinis sine preiudicio comunitatis, et si recusaverint provideatur per viam Rome in Sancto Ioanne laterano », e la proposta fu approvata. Certo il Capitolo non cedette di buon grado la Chiesa, perchè gli Anziani nel novembre dello stesso anno inviarono a Roma due ambasciatori e furono Maestro Girolamo Benaia o Benaggi e il Cavaliere Cesare Vanni (così si legge in Atti amministrativi, Busta 19, Esito straordinario del comune, fol. 232), e la concessione fu ottenuta, come risulta dalla pergamena in Sezione diplomatica, Cassetta III, con la data novembre 1573, portante la cessione della Chiesa di S. Maria della Misericordia e dell' Ospedale di S. Maria della Petrella fatta dal Capitolo lateranense ai Padri Cappuccini. Per ultimo, la ratifica di questa concessione fu discussa e approvata nel Consiglio generale del 14 gennaio 1574 (Vol. 37, fol. 291).

(2) Secondo [il] Rotigni, ivi. Il quale aggiunge: « *Sopra la porta della Chiesa vi è l' arma Lateranense, e perciò fu riparata ne' fondamenti ed in altre parti, a spese dell' ospedale circa il 1750* ».

(3) Nel mezzo della navata centrale era un tempo la cappelletta che fu il primo nucleo della Chiesa, « *una Cappella quadra* », dice il Rotigni, « *chiusa*

Nel muro di sinistra, presso la porta, sta il pregevole affresco del quale intendo parlare e di cui la parte centrale è sviluppata in una nicchia non molto profonda.

Ne darò, in mancanza di fototipia, una descrizione rapida, tanto più che del dipinto parlò diffusamente nel 1856 Domenico Valentini (1). La composizione è complessa ed animata, ma chiara. Nella parte superiore, sopra scale che si appoggiano alla croce, stanno quattro uomini ed un quinto a terra, che con pia sollecitudine calano, in parte avvolto nel sudario, il bel corpo pallido del Cristo, dal capo ellenicamente piccolo, dal viso fine e composto in pace, dal tronco armonicamente modellato, meno perfetto nel disegno delle gambe, spiccante col pallor delle carni sul roseo degli altrui volti. Piene di movimento sono le cinque figure che lo circondano: sopra tutte espressivo Giuseppe d'Arimatea con le sopracciglia aggrottate, caratteristico l'altro personaggio sul davanti a dritta.

A terra, dal lato destro, sta Giovanni, una figura volgare, dalla posa declamatoria. Eminentemente drammatico è invece il gruppo delle Marie; la Vergine svenuta e pallida ancor più del figlio, Maria Cleofe e Maria Salome dal viso gentile, Maria di Magdala, il cui volto è in parte perduto per caduta dell' intonaco. La più soave figura è forse Maria Cleofe, i cui grandi occhi smarriti dicono tutto lo stupore e lo sgomento dell' anima. In grazia di questo gruppo, poche scene di egual soggetto raggiungono una così alta espressione patetica. La stessa Deposizione, o, meglio, la *Mise au tombeau* della Galleria Borghese, tanto più sincera e verista, se supera questa per un accento più tragico, non ne ha tutta la grazia. Ricordo un' altra De-

da tre parti con dentro la Madonna dipinta al muro, quale fu segato circa 40 anni indietro e trasportata nella Cappella a capo della Chiesa ». L' esistenza di questa cappelletta spiega, mi sembra, una singolarità nella costruzione della Chiesa, le navate della quale sono distinte da una coppia di colonne verso la porta maggiore e da due coppie di pilastri che seguono a quelle. Questi quattro pilastri dovevano corrispondere agli angoli della cappelletta.

(1) *Alcuni dipinti esistenti in Ripatransone e nei paesi limitrofi descritti da Domenico Valentini. — Sanseverino, Tip. di Benedetto Ercolani, 1856.* — Opuscolo di 32 pp., dedicato al marchese Filippo Bruti.

Una riproduzione a colori in acquarello, non del tutto fedele, ad 1[5 del vero, eseguì nel 1879 il Prof. Pacifico Paoloni, che la donò al Municipio ripano, presso il quale anche attualmente si trova.

posizione che le supera entrambe per il realismo terribile e la profonda eloquenza del dolore, ma è un' opera scultoria, la Deposizione di Guido Mazzoni a S. Giovanni di Modena.

A sinistra è un gruppo di due uomini, due ritratti di contemporanei all' artista, ma i volti sono così deteriorati che non sarà male udire come li descriveva il Valentini, che potè vederli in migliore stato: «. . . . *vicino alla Maddalena stanno due Uomini, che, col visibile parlare dei volti, fanno conoscere prender parte ancor essi alla compassionevole scena. Quello più in avanti e di cui sol vedi il profilo del viso è tutto intento ad udire il compagno che parla. Discoperto ha il capo, lunga e scura la barba, ed è vestito alla foggia spagnola, con corsetto a fitte striscie, da cui sorte a guarnimento del collo piccola gorgiera bianca. Al fianco un corto spadino, ed i cosciali son pur guarniti di liste rosse, come dello stesso colore sono le calze. L' altro raffigura un Uomo progredito negli anni, con barba e baffi bianchi, e tale ha movenza negli occhi, che da qualunque parte ti fai a riguardarlo, Esso ti guarda . . . . . Indossa una larga veste gialla che stringe ai lombi con fascia bianca annodata in avanti. Copre il capo con biretto rosso foggiato all' uso del suo tempo. Il gruppo che trovasi più avanti nasconde l' estremità di questi due soggetti in cui forse piacque al Pittore ritrarre sè stesso nella figura in profilo, ed il committente nell' altra* ».

Colpì nel vero il Valentini con questa ipotesi? Lo vedremo più innanzi. Il deturpamento di queste due figure non data da molto tempo, poichè, aggiunge il Valentini, questa pittura fu da lui « *osservata la prima volta nel 1846 in una sufficiente conservazione, non più tale poi rinvenuta nel 1853, essendo state le due figure, da noi giudicate ritratti, vandalicamente graffiate nelle barbe, e nei baffi.* . . . . »

Nel secondo piano del dipinto stanno gruppi di uomini parte a cavallo e parte a piedi, veramente deliziosi; più addietro le torri di una città e colline.

Il gruppo delle donne nel mezzo, il s. Giovanni che fa riscontro ai due personaggi del lato sinistro, i cavalieri del fondo, sì a destra che a sinistra, danno alla scena una eccessiva simmetria, che, notata, riesce poco gradevole.

In tutta la composizione predominano i toni chiari, e per le vesti i colori cangianti, con grave scandalo del Valentini;

il color delle carni caldo e trasparente. I tipi maschili, spesso profondamente personali, rivelano il ritratto; i volti femminili, di notevole bellezza, sono fatti di maniera. Il panneggiare è trito e senza varietà.

Esternamente alla nicchia è dipinta una decorazione grandiosa; nè mancano alcune grottesche, però povere d' imaginazione, ne le quali si legge, in piccole cifre, la data dell' affresco: 1569 (in una nicchietta dipinta, a sinistra dell' osservatore). In alto due profeti, Geremia ed Isaia, meditano, gravi, il mistero della Redenzione.

*
* *

A chi appartiene quest' opera? Il Valentini, che ho citato più volte, s' affretta ad attribuirla a Sebastiano Ghezzi di Comunanza e, combattendo l' opinione del Ticozzi, che fa nascere questo artista verso il 1600, ne stabilisce la nascita circa il 1586. Ciò significa che al Valentini sfuggì la data del 1569 che il pittore vi appose.

Altri, ed è questa l' opinione che oggi raccoglie maggior credito, fanno il nome di Vincenzo Pagani. L' attribuzione non ha fondamento, poichè basta il più fuggevole confronto con le opere che possediamo del pittore di Monte Rubbiano per concludere che nell' affresco del Carmine siamo ben lontani da lui.

Il Pagani è un artista accurato e finito, diligentissimo nei dettagli, con una grazia spontanea ed amabile che porta un riflesso dei quattrocentisti, con fondi di paese variati, aprichi, spesso capricciosamente rocciosi, da ricordare la scuola umbra; la sua tavolozza preferisce i toni scuri, nè mai tenta ardimenti di colorito.

L' artista che dipinse al Carmine, anche fatte le debite riserve per le differenze che corrono tra un' opera di cavalletto ed un affresco, è un pittore energico e grandioso, dalla fattura larga e sommaria, quantunque meno spontaneo e velato da certa artificiosità; pittore drammatico per eccellenza, accenna il paesaggio e predilige la figura umana, rivelando maggiore abilità nella composizione che nella tecnica.

Nè basta, chè forse il Pagani all' epoca dell' affresco non era più in vita. Io non ho avuto tempo nè modo di raccogliere

la bibliografia intorno a questo artista e mi limiterò agli scarsi materiali che possiedo. Nel 1527 Vincenzo fa istanza per venire ad abitare in Ripatransone « *cum familia* » (1). Se per la famiglia si dovessero intendere i genitori, è evidente che l' istanza sarebbe stata avanzata dal padre, dunque verosimilmente Vincenzo era ammogliato. Di più la sua domanda venne accolta « *summo omnium consensu* »; dunque il pittore era già celebre e però non più giovanissimo. Nel 1529 dipinse la grande tavola, già nella Chiesa di s. Michele arcangelo ed ora al Museo civico ripano, una sacra conversazione di sapiente disegno e di armonica fattura.

Ritengo di essere molto al disotto del vero assegnando quest' opera al trentesimo anno di età dell' artista. Nel 1540, secondo il Bruti, cessano i ricordi del Pagani (2): solo lo ritroveremmo 29 anni più tardi a frescare a S. Maria della Misericordia, almeno settantenne. Ora quel dipinto con la fresca impressione e con la solida fattura rivela una tempra d' artista nella piena e conscia maturità dell' ingegno.

Si vorrà credere ad un miracolo di fiorente senilità? Citiamo pure esempi illustri: chi ha veduto la Deposizione di Tiziano all' Accademia di Venezia o l' Incoronazione della Vergine del Francia al Duomo di Ferrara, ricorda certo la penosa

(1) Archivio Comunale — Sezione amministrativa, Atti dei Consigli, Vol. 20, foll. 30 e 32. Nel Consiglio di cernita del 6 ottobre 1527 fu presentata l' istanza: « Muctellus petiit licentiam pro magistro vincentio pictore de monte robiano cum familia ». Il consigliere Domenico Castelli « super petitione et licentia pro magistro vincentio pictore de monte robiano dixit quod secum deferat granum vel ante eius adventum cum effectu deferri faciat ad sufficientiam victus pro se et tota eius familia. Et sic detur licentia et intromictatur cum familia et non aliter secundum deliberationem consilii generalis quod summo omnium consensu et viva voce obtentum fuit ».

Venne realmente il Pagani a stabilirsi in Ripatransone? Questo afferma il Bruti su la traccia del documento trascritto, ma io ho a questo scopo consultato i libri di entrata e d' uscita del Comune dal 1527 al 1548 e non ho mai trovato il nome di maestro Vincenzo tra quelli dei cittadini che pagavano il focatico, nè che il Municipio si servisse di lui per dipingere le armi dei nuovi Governatori e dei nuovi Pontefici.

(2) Il Bruti non dice precisamente questo, ma non conosce alcun documento posteriore a quest' epoca.

Nella Guida della Provincia di Ascoli, accanto al nome del Pagani, si legge la data: 1550. Forse l' anno della morte?

impressione di una mano stanca che ripete automaticamente delle formole senza vita.

Farò anche il nome di Simone De Magistris, che infatti operava a quell' epoca in Ripatransone, lasciandovi numerosi lavori; ma chi vorrà in questa bella pagina così soave e vibrante di sentimento riconoscere il freddo e ineguale maestro di Caldarola?

Lasciamo dunque le opinioni sin qui tenute, od altre possibili in via ipotetica e volgiamoci a quello che ci suggerisce la storia dell' oratorio. Si ricordi quanto riassumevo in principio, che cioè la Chiesa della Misericordia sorse per oblazioni e per elemosine e che nel libro delle spese, per tutto il periodo dal 1552 al 1573 non è fatta mai menzione di alcun versamento per l' affresco in questione (nè per l' altro dell' Adorazione dei Magi di cui parlo più innanzi), mentre vi appariscono notate spese di ben minore importanza, come, ad esempio, per rimanere nel campo dell' arte, quantunque ad un livello molto basso, sei bolognini per un *ex voto* e sei fiorini e mezzo per la « *manifactura del tabernacolo* », nè mancano i vari pagamenti fatti ad un ignoto maestro Ventura, che scolpì il portale, proprio ne l' anno dell' affresco, nel 1569 (1).

(1) Tolgo dall' entrata ed uscita di S. Maria della Misericordia:

fol. 4 v., 1552, 24 maggio: « . . . a dicto rocco fattoreto per uno miracolo pinto in una Tauletta bolognini sei ».

fol. 9 r., 1552, 21 luglio: « . . . per la spesa facta a maestro Iacopo pictore da patrignano bolognini quattro e mezo ».

« Item adi 27 de agosto a maestro Iacopo pictore del tabernacolo per la sua manifactura fiorini sei et mezo ».

fol. 41 v., 1569: « Maestro Ventura scarpellino ha havuto in due partite a conto dela porta nove fiorini ».

fol. 44 v., 1569, 2 ottobre: « A maestro Ventura scarpellino sei fiorini a conto del suo lavoro dela porta ».

fol. 45 r., 1569, 21 ottobre: « a maestro Ventura grossi venti ».

fol. 45 v., 1569, 5 novembre: « A maestro Ventura fiorini due e mezo a conto del suo lavoro dela porta ».

fol. 46 r., 1569, 25 novembre: « A maestro Testa . . . . per cinque giornate ala madonna a mettere la porta cinque carlini ».

1569, 1° dicembre: « Ser Pierdomenico deve havere per conto fatto delle spese del companatico e vitto per li muratori e scarpellini a ponere la porta bolognini trent' otto e mezo ».

« A maestro Ventura per ultimo pagamento dela fattura dela porta et otto giornate a metterla fiorini cinque e bolognini trent' otto ».

Queste circostanze portano a credere che l' affresco venisse eseguito gratuitamente e, con quasi certezza, da un artista del luogo. Si affaccia subito alla mente il nome di Ascanio Condivi, l' allievo prediletto e l' amoroso biografo di Michelangelo, Ascanio che appunto in quegli anni si trovava in patria (vi rimase, con brevi assenze, dal 1556 al 1574, anno della morte), Ascanio già onorato di varie cariche e cui altre opere pittoriche erano state commesse, Ascanio, di ricco censo, che poteva permettersi di lavorare gratuitamente (l' avrebbe fatto un artista non ripano?).

Non mi nascondo che il nome di Condivi come pittore è poco in vista. Il Santini, citato dal Bruti (1), ne parla come di un architetto, e Giovanni Rossini lo dice scultore (2).

Nel ritratto che si possiede di Ascanio (sta fra quelli di altri illustri ripani nel corridoio che precede il Museo civico di Ripatransone) è raffigurato con una statuetta in mano, mentre, per quanto ci consta dai documenti già editi dal Bruti e da ricerche mie, che pubblicherò fra breve, è proprio come pittore che egli principalmente si affermò. Ciò non esclude del resto, e questo è ben naturale nello scolaro del Buonarroti, che egli avesse familiare ogni arte.

È consuetudine parlare del Condivi come del biografo del maestro e nulla più, e pensare che la sua vita in patria sia stata una sinecura, mentre Ascanio, senza essere un fenomeno di attività, non si contentò di allori letterari o di restarsene all' ombra di un gran nome.

Certo è assai strano che nè il Valentini, nè il Bruti, nè altri abbiano a lui pensato a proposito degli affreschi del Carmine; sopra tutti mi meraviglia il Bruti, diligente biografo del suo illustre concittadino, e tanto propenso ad attribuirgli

(1) Bruti, opuscolo per Nozze Neroni-Dittaiuti, Ripatransone, Iaffei, 1837, p. 5. Notizia ripetuta per Nozze Fracassetti-Piccolomini, Ripatransone, Iaffei, 1838, p. 9.

(2) Tolgo sempre dal Bruti, medes. opuscoli, nei quali la fonte è citata così: Rossini, Luisa Strozzi, Tomo 2, p. 51, edizione di Macerata.

Tanto poco il Rossini conosce la vita di Ascanio da affermare che egli non abbandonò mai il maestro fino alla sua morte; quando della dimora del Condivi in patria dal 1556 al '74 fanno piena fede i bei documenti pubblicati dal Bruti.

Ma pittore qualifica sè stesso Ascanio medesimo nella prefazione alla biografia del maestro.

lavori che da lui sono lontani per età e per valore. Così pronuncia il suo nome dinanzi agli affreschi di S. Maria della Petrella, che sono della prima metà del quattrocento (1) e gli aggiudica un quadro, con la data appunto del 1569, già nella Chiesa di s. Savino ed ora nella parrocchiale di s. Michele arcangelo, non brutto nel disegno, ma sgradevole per la gamma di toni grigi e che è invece una delle migliori tele del De Magistris (2).

Argomenti probativi, si dirà, ed è vero; pure non difettano ragioni positive. Qualche considerazione ci suggeriscono i caratteri dell' opera. Nella Deposizione del Carmine l' effetto plastico ha il predominio su l' effetto pittorico, il nudo vi è trattato più abilmente che le figure drappeggiate e queste sono piene di movimento; non son tali per l' appunto i caratteri che possiamo attenderci dallo scolaro di Michelangelo, il quale rimane scultore anche nelle opere pittoriche? E se l' influenza del maestro sul discepolo non è assoluta ed esclusiva, qual meraviglia, quando si consideri che il Condivi, vissuto più anni in quella Roma ricca e fastosa che raccolse il primato artistico di Firenze, doveva subire svariate influenze dalle infinite opere belle del suo tempo? Tale appunto si rivela Ascanio nella Deposizione, un pittore che molto ha veduto e sintetizzato, un pittore eclettico, ma pure a bastanza personale, un artista sincero in un' epoca in cui l' arte volgeva ad altri ideali.

Ma non arrestiamoci. Osserviamo attentamente ed un po' meglio di quanto abbia fatto il Valentini, le due figure estranee alla scena, che l' artista ritrasse sul lato sinistro. L' uno che volge il dorso e discopre poca parte del volto, vestito riccamente alla spagnola, è certo l' autore. A meglio convincerse ne, si confronti questa figura col ritratto, già ricordato del Condivi, un uomo di mezza età, dai lineamenti nobili, con barba rossiccia e gorgiera bianca al collo. Dai documenti pos-

(1) « *Nella rurale Chiesa di S. Maria della Petrella vi è pure qualche dipinto al muro, che mi pare del secolo XV, o anche XVI, per cui non sarebbe impossibile che qualcuno fosse opera di Ascanio Condivi ecc.* ». Bruti, per Nozze Marini-Bernardini, 1841, lettera sulle pitture di Ripatransone, p. 14, opuscolo che è il primo della serie: Memorie sulle Belle Arti nei sagri tempi ripani.

(2) Bruti, VI^a lettera sopra i Condivi ed i Caro per Nozze Tozzi, Condivi-Mazzabufi, 1851, p. 5.

siamo induttivamente ritenere che il Condivi all' epoca dell' affresco avesse circa 45 anni.

E se questi è Ascanio, allora l' altra figura di vecchio, dal naso breve e schiacciato, dalla bocca larga e forte, dalla lunga barba bianca e ricciuta, con veste e copricapo da artista, gesticolante, dinanzi al quale Ascanio sta a capo scoperto (!) in atto di benevola e rispettosa attenzione, é Michelangelo, il venerato maestro morto cinque anni prima e che il Condivi dovette vedere per l' ultima volta a Roma dove si recò per pochi giorni sul finire del 1561. Quella figura non può essere il committente, chè l' altare, per quanto mi è noto, non appartenne ad alcuna famiglia patrizia (vi manca infatti lo stemma gentilizio); di più il committente avrebbe poco gradito di venir rappresentato col capo irriverentemente coperto e volgente il dorso a Gesù. Quanto più si osserva, tanto meglio vi si riconosce il noto volto, non fine nè nobile, col naso deformato dal pugno dell' invido Torrigiani, la mano forte di lavoratore dalle dita brevi e poderose.

Un altro affresco di Ascanio, di non minor valore, sta di contro a questo primo, ma è quasi completamente perduto per l' umidità della parete volta a nord-est. Rappresenta l' Adorazione dei Magi, e fra poco, continuando a cadere l' intonaco, converrà contentarsi della descrizione redatta nel 1857 dal P. Luigi Michettoni (1). In alto, ne la decorazione, sorridono ancora due Sibille, dal volto pieno di grazia: è questa la parte meglio conservata. In detto affresco « alcuno lesse 1551 », così il Michettoni. E la Chiesa si cominciò a fondare nel 1553! Dunque probabilmente 1571.

Che queste siano le sole opere rimaste di Ascanio è più che probabile, perchè nessun' altra in patria richiama gli stessi caratteri. Tutt' al più nella medesima Chiesa del Carmine sono suoi altri affreschi minori, che portavano la data del 1569, ma, quali sono stati ritoccati, quali ricoperti con lo scialbo. Presso l' Adorazione, è un s. Antonio Abate, alquanto sciupato, ma

(1) E pubblicata dal Bruti, XXXXII Memoria sulle Belle Arti ne' sagri tempi ripani, 1857.

sfuggito alla malefica opera del restauratore, e presso la porta due Madonne, che rivelano molti caratteri del Condivi (1).

Volgiamoci dunque con più intenso affetto alla meglio conservata, anzi all' unica superstite opera, la Deposizione, la quale, già notevolmente deteriorata, viene tenuta in maniera non degna. La Chiesa ha servito in passato come locale scolastico, e l' affresco serba tuttora evidenti traccie di esercitazioni aritmetiche; è il meno che si possa temere in avvenire. L' intonaco è screpolato in diversi punti, e qua e colà minaccia cadere. Già il buon Valentini si augurava che « *le Autorità Ecclesiastiche e Municipali della colta e gentile Città di Ripatransone . . . . in qualche maniera provvedessero alla gelosa conservazione d' opera sì pregevole* ».

E sarebbe dovere che la patria onorasse il suo massimo e quasi unico artista, non solo col dedicargli la piazza maggiore della città, come ha fatto da lungo tempo, ma anche col tutelarne meglio le opere.

C. Grigioni.

L' ARTE DI BENVENUTO CELLINI

È ormai trascorso il quinto mese da quando, nel dì d' Ognisanto, compiendosi il quarto centenario della nascita di Benvenuto Cellini, con feste solenni, la sua memoria, come scultore e come orafo, fu riconosciuta sacra all' immortalità. Queste feste furono celebrate quasi interamente da artisti; i critici e i dilettanti dell' arte e della sua storia non acclamarono tutti *una voce*, ma si mostrarono alcuni incerti e poco entusiasti, altri recisamente contrari. Certo, chi studia il periodo storico in cui visse il Cellini, giungendo a lui dopo Leonardo, Raffaello e Michelangelo, non può aspettarsi qualche cosa di meglio, ma deve, pur troppo, frenare la corsa del suo animo, il suo entu-

(1) Il Bruti, XLVII Memoria sulle B. A. ecc., p. 4, cita un affresco a S. Maria della Carità come appartenente al Pagani perchè somigliante a questo del Carmine. Detto affresco non mi è mai occorso vedere; so d' altra parte che è tutto restaurato.

siasmo, proprio nel momento più bello della sua naturale ascesa, proprio quando il desiderio istintivo di andare sempre più in alto si è fatto più vivo, e con sommo dispiacere osserva che, invece, l' arte si avvia fatalmente verso la decadenza. Le cose umane si svolgono proprio in modo contrario ai nostri desideri: giunte a una certa altezza cominciano a discendere. Le opere di quei sommi che ho ricordato abbagliarono gli artisti che vennero dopo, i quali si diedero ad imitarli. Si dimenticò lo studio della natura, e l' amore della novità fece cercare la perfezione proprio negli elementi di cui non si doveva abusare.

Si ebbero quindi pittori che spinsero l' elemento drammatico al di là del naturale, e scultori che imitarono l' esteriorità dell' arte michelangiolesca, l' apparenza anatomica, cercando di produrre effetti piacevoli con la varietà delle linee e con la finitezza del lavoro.

Fra questi il più noto è Benvenuto Cellini. Lo studioso dell' arte e della sua storia si trova dinanzi a lui, ripeto, dopo essersi trovato davanti a quei sommi che ho ricordato, quindi non molto verso lui ben disposto. Egli, non di meno, ha suscitato grande entusiasmo: è giusto questo entusiasmo?

Molti hanno scritto intorno al Cellini, ma i pareri sono stati contrari. Ultimamente, coi tipi dell' Alinari, Igino Benvenuto Supino ha pubblicato un nuovo studio sulle opere del Cellini, intitolato precisamente come abbiamo intitolato noi questo articolo, col quale ci proponiamo di esaminare brevemente quel lavoro.

*
* *

Il Cellini fu orafo, fu medaglista e fu scultore; ma, mentre le sue opere di scultura e le sue medaglie sono pervenute quasi tutte fino a noi, e permettono un esame e un giudizio più esatto, quasi tutte le opere di oreficeria, per le quali egli è tanto famoso da dare il suo nome a tutte le produzioni del secolo in cui egli visse, andarono, per cause diverse e facili a vedersi, perdute; quindi, il Supino, per dare di lui un giudizio più rispondente al vero, ripassa tutta la storia di quest' arte nel secolo XVI, e ne pubblica nuovi documenti.

Un giudizio obbiettivo ed esatto del nostro artista si può

formare, dice giustamente il Supino, considerando solamente le sue opere, senza leggere le descrizioni che ne fa lui, senza curarsi dei superlativi che adopera nell' esprimere quello che ne pensa, che è poi quello che desidera, anche quando mette questi superlativi in bocca a Francesco I e a Michelangelo. Vediamo quest' opere, e prima quelle di scultura.

Il Cellini da principio fu orafo, e dovette lavorare per vivere, ora sotto questo maestro, ora sotto quello, a Siena, a Bologna, a Pisa, a Firenze e a Roma. Spirito irrequieto e presuntuoso, non fu mai atto a piegarsi alle esigenze dello studio indefesso e continuo dell' arte, e ad accogliere facilmente consigli. « Da ciò la incompiuta padronanza delle forme, una tendenza a rendere il vero *press' a poco*, da ciò *l' esagerata accuratezza*, cercando con questa di piacere e di raggiungere l' effetto; da ciò lo sforzo non mai nascosto, per riuscire a mostrare il sapere e l' industria ». Egli fu invogliato a fare lo scultore, racconta lui stesso (1), da un elogio che Michelangelo gli fece per la medaglia d' oro eseguita per il senese Girolamo Marretta, nella quale era un *Ercole che sbarrava la bocca al lione.*

Il primo tentativo scultorio fu la *Ninfa di Fontainebleau*, la *femmina in bella attitudine a diacere* . . . . , col *braccio mancho sopra al collo d' un cervio* . . . . , con, *da una banda* . . . . *di mezzo rilievo caprioletti e certi porci cigniali, e altre selvaticine di più basso rilievo, da l' altra banda cani bracchi e levrieri di più sorte* (2). In quest' opera, dice il Supino, il sentimento decorativo non fa difetto, gli animali sono vivaci, ma la figura è poco aggraziata, esageratamente lunga, il volto senza espressione. È d' accordo col Supino il Plon, il quale osserva che, paragonando la Ninfa con la *Diane au cerf* di Jean Goujon, e con le *Trois Grâces* di Germain Pilon, i quali lavoravano in Francia quasi contemporaneamente al Cellini, *personne ne peut nier que la comparaison ne soit tout à leur avantage* (3).

Ma non bisogna dimenticare qui che la Ninfa è una prima

(1) *I Trattati dell' Oreficeria e della Scultura.* — Firenze, Le Monnier, 1857, pag. 76.

(2) *Vita.* — Testo critico pubblicato da Orazio Bacci. — Firenze, Sansoni, 1901, p. 280.

(3) Plon. — *Benvenuto Cellini.* — Paris, 1883, p. 211.

prova, è un tentativo di uno che, fino a quel momento, aveva eseguito solo lavori molto minuti. Il mondo però sapeva che egli era buono orefice, ma l' Italia non aveva opere di scultura di sua mano, ed egli voleva mostrare d' essere scultore vecchio; onde, quando ricevette dal Duca Cosimo I l' incarico di scolpire in bronzo Perseo che uccide la Gorgone, ci si pose con tutta l' anima. Si provò prima a gettare un *levriero*, un piccolo bassorilievo in bronzo; e quanto sia riuscito eccellente si può vedere nel Museo del Bargello. Fece subito quindi del Perseo due bozzetti, uno in cera e l' altro in bronzo, che si conservano ancora. Dal primo bozzetto all' opera definitiva, dice il Supino, è andato diminuendo man mano di pregio; l' eleganza, l' atteggiamento, il movimento spontaneo e vero della cera va a grado a grado perdendosi nel bozzetto in bronzo e nell' opera che ora forma l' ornamento della loggia dei Lanzi. L' evoluzione si spiega nel desiderio dell' artista di render l' opera più ferma e più composta.

Al Perseo manca l' anima, l' intimo carattere della forza, l' alto sentimento della nobiltà del *San Giorgio* di Donatello. Nell' uno c' è forza e semplicità, nell' altro solo cura della forma, cura di avere il tipo classico, di somigliare a Michelangelo; la curva discendente dell' arte è visibile, malgrado gli sforzi dell' artefice.

Il Cellini ci fa conoscere i segreti dell' arte sua: *tutti e buoni maestri tutti ritraggono il vivo, ma la consiste in avere un bel indizio di sapere il bel vivo mettere in opera, e saper cognoscere fra i più bei vivi il più bello, e vederne assai, e da tutti pigliare quelle più belle parti che si veggono in essi e di quelle da poi farne una bella composizione tutta ristretta in quell' opera che tu vuoi fare* (1). È proprio quello che diceva Aristotele. Quest' accozzaglia di parti diverse non può dare un tutto armonico, la verità scomparisce sotto la forma ecletica. I grandi artisti del Rinascimento si proposero di rappresentare la realtà e la varietà inesauribile della vita; essi dallo studio delle opere classiche trassero il mezzo di comprendere la natura, le leggi della sua struttura.

Nell' ultimo periodo del Rinascimento viene imitato invece

(1) *I Trattati*, p. 204.

servilmente l'antico e si dimentica il vero. Il Cellini nel Perseo ha fatto opera, scrisse il Milanesi, « che sta male insieme per non avere l'artefice osservato nelle parti di essa la debita corrispondenza e proporzione ». Come dissero allora poeti e scrittori, quell' opera è veramente più aggraziata che forte e grandiosa. I moderni ne lodano maggiormente la base, dove si rivela il gusto raffinato dell' orafo; ma la esagerata eleganza, la superficie troppo frastagliata, la sovrabbondanza degli ornamenti, dice il Supino, nuocciono, oltre che alla solidità del basamento, all' euritmia dell' opera d' arte. Ma nemmeno Mercurio, Giove e Minerva del basamento hanno quell' anima e quell' energia che serpeggia nella cera del primo bozzetto; tolta la elegante figurina nuda di Andromeda e il Perseo nel suo ardito scorcio, il bassorilievo si può giudicare col Molinier *une scène de théâtre, où la contorsion remplace la véritable émotion; . . . . les personages, assez mal groupés, qui forment quelque chose comme un choeur d' opéra, ne crient et ne gesticulent que pour la forme* (1).

Ma qui, dice bene il Supino, l'animo del critico viene disposto alla benevolenza e all' ammirazione dalla lettura delle famose pagine dell' autobiografia che narrano la fusione della statua; leggendo quelle pagine ci sentiamo ardere d' entusiasmo per lui e per la sua opera.

Non bisogna dimenticare anche però, diciamo noi, che l'artista è sempre figlio del tempo in cui vive, dell' educazione che ha ricevuto, obbedisce anche lui alla legge d' inerzia: i tempi, le difficoltà della fusione in bronzo, grandissime per la povertà d' aiuti e per la scarsità, a quei tempi, di nozioni sull' arte del getto non potevano dare opera più mirabile.

Il torso antico dal nostro scultore ristaurato ed accomodato a Ganimede dimostra meglio che egli non dimenticò mai di essere orefice. Crede il Supino che il Cellini non abbia compreso il valore di quel marmo, perchè non ha saputo far rispondere, nel carattere e nel sentimento, le parti nuove alle vecchie, e che il lavoro sia riuscito gretto e meschino.

Attribuisce anche a lui un altro Ganimede in bronzo del Museo del Bargello, che, senza indicazione di autore, si trova

(1) *Benvenuto Cellini*, Paris, Librairie de l' Art, p. 84.

ricordato nell' Inventario pubblicato dal Muntz (1); vi ritrova anzi una delle più simpatiche produzioni dell' irrequieto artista. È inesplicabile però, a questo proposito, il silenzio del Cellini.

E così, senza parlare dell' altro lavoro che si trova nella chiesa dell' Escuriale in Ispagna, il Cristo di grandezza naturale in marmo bianco sopra la croce di marmo nero di Carrara, con il corpo dalla ricerca anatomica più minuziosa, che mette in evidenza le costole ed ogni altra parte senza brutalità realistica, con la testa adorna di bei riccioli, che si piega sulla spalla sinistra, le labbra che si stringono amaramente, le dita delle mani trafitte che si torcono, l' opera antica per semplicità (3), il Supino conclude che il Cellini fa vedere nelle sue opere la sua incompiuta educazione, che in lui fanno difetto il sentimento architettonico e il gusto pittorico, che egli è quasi sempre uniforme, difetto che nasce dal desiderio di trattare con eguai cura tutti i particolari, caratteristica degli orafi, che ei non riesce a nascondere nemmeno nei due busti di Cosimo I e di Bindo Altoviti, nei quali diresti che si compiaccia di mettere in rilievo la materia in cui sono eseguiti, quasi fosse preziosa come l' oro.

*
* *

Passiamo a vedere l' orefice.

Al tempo del Cellini, mentre le arti maggiori scendevano dall' altezza cui le avevano portate Leonardo, Raffaello e Michelangelo, le minori e l' oreficeria venivano perdendo quel carattere di semplicità che le rendeva ammirabili, per acquistare forme più complesse e più piene. Era il tempo, del resto, quello che richiedeva piú sfoggio di ornamentazione. Cresciute le ricchezze, il lusso e il fasto, si sentì il bisogno di maggiore ostentazione, di più ricche manifestazioni artistiche, di più fastose novità.

---

(1) *Les Collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI siècle. — Extrait des Mémoires de l' Accadémie des Insvriptions at Belles lettres.* Tome XXXV, 2e Partie. *Inventario Generale della Guardaroba del Ser. Card. Don Ferdinando dè Medici, Granduca di Toscana, dal 1587 al 1591.* N. 132, p. 75: Un *Ganimede* di bronzo con basa di noce, dall' inventario di Pratolino. A. 9.

(2) Venturi. — Nuova Antologia, 1° novembre 1900, p. 114.

Nella prima metà del Cinquecento la scuola padovana e la scuola veneziana rappresentarono con rara abilità, nei bronzi e nei marmi, scene mitologiche, fatti della storia romana, trionfi d' imperatori e figure allegoriche. I nuovi artisti, cercando di ottenere maggiore effetto decorativo, aggiunsero maggiore varietà, mascheroni, nastri, festoni di fiori e di frutta. A tale mutamento contribuì la scoperta delle pitture delle terme di Tito, pitture che ispirarono a Raffaello e a Giovanni da Udine le decorazioni delle loggie vaticane.

A questi elementi furono aggiunti i motivi ispirati dall' arte orientale, che il commercio aveva fatto conoscere; e, come le forme artistiche rinvenute negli scavi presero il nome di *grottesche*, così queste furono chiamate *arabesche*. I nuovi motivi furono adottati anche dagli orefici, i quali, in grazia della materia da essi adoperata, li resero più fastosi. È questo il genere d' arte che si chiama *Celliniano* e di cui al Cellini solo si dà il merito. Il Supino, raccogliendo e studiando le notizie di opere di oreficeria del secolo XVI, giunge a ben diversa conclusione.

Gli orefici del primo periodo del Cinquecento nelle loro decorazioni furono semplici, armonici e fini; il Cellini, secondo il Supino, in alcuni lavori mostra la fine ed elegante decorazione tradizionale, arricchita di nuovi elementi, ma non sovraccarica come nel secondo periodo. Non gli sembra quindi che si possa affermare col Milanesi che « il vero restauratore dell' oreficeria, quegli che cacciò di seggio la maniera gotica per riporvi lo stile classico antico, il più maraviglioso di tutti, fu Benvenuto Cellini, il quale per le pratiche del lavorare migliorate, per la universale cognizione che aveva dell' arte, e per le novità e originalità delle invenzioni, vinse coloro che gli furono innanzi, e non per anco è rimasto vinto dai venuti di poi » (1).

Nè più esatto gli è sembrato il Plon, il quale scrive: « il prit una part active, décisive, peut-on-dire, à ce mouvement de trasformation par lequel l' art, de gothique et hiératique qu'il avait été aux siècles précédent, devenait de plus en plus séculier, tournant même au paganisme jusque dans les objets

(1) *Introduzione ai Trattati*, p. IX.

destinés au culte. Le nom de Cellini est demeuré attaché à cette évolution définitive comme résumant l' effort de ses contemporains » (1).

Il Cellini cominciò a lavorare per proprio conto quando la trasformazione era avvenuta; l' arte gotica, dice il Supino, era stata cacciata dal Ghiberti, da Donatello, dal Verrocchio, dal Pollaiuolo, dal Botticelli e da altri, e il nostro artista non ci dice mai di aver creato qualche cosa di nuovo; ricorda invece molti valenti che vissero prima di lui. « Poichè nessun *sicuro saggio rimane dell' arte del Cellini*, per la sola descrizione che egli ne fa, ci sembra ardito affermare che, con la novità e con le originalità delle invenzioni, vincesse coloro che gli erano stati innanzi, e non fosse per anco vinto dai venuti dopo, nè tanto meno ch' egli cacciasse di seggio la maniera gotica, e facesse rinascere lo stile classico antico! »

Il lavoro del Supino qui per novità diventa importantissimo. Fin dalle prime pagine avverte avvisato che, quando il Cellini nel 27 aprile 1554 scoprì il Perseo, vivevano ancora il Sansovino, e Francesco da S. G[illegible], e Raffaello da Montelupo, e Vincenzo Danti, e Guglie[illegible] a Porta, e Leone Leoni, senza ricordare il Bandinelli, il cui [illegible]rato di Cosimo I è molto superiore, come dice il Rey[illegible], al busto del Cellini, e l' Ammannati, i satiri e le deità m[illegible]rine del quale, anche con i loro difetti mostrano tutto lo spi[illegible] originale dell' artista. Qui fa notare che egli stesso è costretto a ricordare e a lodare molti suoi contemporanei e quasi predecessori, a descrivere le loro opere, ricorda numerosi m[illegible]si, a bottega dei quali stette il nostro, e coi quali ebbe ques[illegible] per gelosia di mestiere (2); ricorda che ebbe per rivale P[illegible]mpeo Milanese nel concorso del bottone per il piviale del P[illegible], che fu vinto da Tobia, altro milanese, nel concorso pel disegno di ornamento di un corno di liocorno da donare a Fran[illegible]sco I di Francia (3); ricorda Antonio Gentile da Faenza, l' autore della croce e dei celebri candelieri di San Pietro, per tanto tempo attribuiti al Cel-

(1) Plon, loc. cit., p. 151.

(2) Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1881, p. 250.

(3) Ibid. I, p. 251.

lini (1) ed altri molti (2). Ben dice quindi che l' artista fiorentino imparò qualche cosa da questi, e ne trova una conferma là dove egli stesso scrive che *veramente aveva imparato* dal Caradosso *al ben fare* (3). Dopo gli Italiani, il Supino ricorda gli stranieri, Francesi, Tedeschi e Fiamminghi, i quali se *imparavano da lui, ancora a lui giovava lo imparare qualche cosa da loro, che facevano le più mirabili cose che si possa immaginare al mondo* (4); fa notare che l' oreficeria fiorì in Germania non meno che altrove, che a Firenze, chiamati dalla liberalità medicea, convennero, in numero grandissimo, gli artisti forestieri, e i registri della *Guardaroba* ci hanno conservato i nomi di quelli che lavorarono pei Medici. Ne ricorda i nomi, descrive e riproduce in stampa qualche saggio dei loro lavori. Non è probabile, dice, che tutti costoro venissero a imparare in Italia, nè che essi, assumendo le forme nostre di decorazione, non le interpretassero con sentimento tutto proprio, e non esercitassero una non lieve influenza sull' indirizzo dell' arte nostra. Fa notare, infatti, che il Cellini stesso, che prima aveva decorato al modo antico, poi arricchì maggiormente (5) i suoi partiti decorativi. Il sentimento esagerato della decorazione egli lo fa vedere anche nelle arti minori e nelle industrie artistiche derivate dalla plastica, nelle armature di parata, nelle corazze, nei cimieri e scudi falsamente attribuiti al Cellini, ma dovuti ad artisti milanesi; conclude che le decorazioni che Leone Leoni fece nella corazza del busto di Carlo V non possono essere state ispirate dal *modello di cera di una galea alla ricca*, fatto per il cardinale di Ravenna sino dal 1540 (6), perchè egli appena ne fa cenno. Ma è la storia dell' oreficeria che più preme al nostro autore. Egli ha trascorso i libri della *Guardaroba* e della *Depositeria* medicea e ne ha tratto notizie preziosissime: si rimane veramente meravigliati del numero

(1) Archivio di Stato di Firenze, *Scrittoio delle possessioni*, Vol. 1280, Libro Mastro A del Cardinale Giovanni De' Medici, dal 1559 al 1560, c. 25.

(2) Bertolotti, loc. cit. I, p. 258, 294, 301, 305, 307, 309, 312; Archivio di Stato di Firenze; ibid., c. 24, 25, 26, 27, 31, 32, 36.

(3) *I Trattati*, p. 82.

(4) *I Trattati*, p. 128, 194.

(5) Ibid. p. 86; Ricordi d' Arte, p. 246, 248; *Vita* p. 248.

(6) *I Trattati*, Ricordi di cose d' Arte, p. 248.

degli orefici impiegati, dal 1545 fin quasi al 1590, dalla casa de' Medici, e dei lavori eseguiti da essi o acquistati di fuori. Cita parecchi nomi di artisti, e accenna alle loro opere; non tace dei vasi di cristallo di monte e di pietra dura, montati in oro e decorati non meno degli altri. In fine, di moltissimi oggetti della *Guardaroba*, che presentano caratteri artistici, in fondo al volumetto, come in appendice, trascrive i cenni integralmente come si trovano nell' *Inventario* del 1587.

Dopo questo lungo e diligente lavoro a buon diritto il Supino si domanda se su tutta questa oreficeria il Cellini esercitò una vera influenza, se veramente, come dice il Milanesi, egli fu il restauratore di quest' arte, vinse tutti coloro che gli furono innanzi e non per anco è rimasto vinto dai venuti di poi. Chi considera tutto quello che il nostro autore ci fa conoscere intorno al numero e al valore delle opere di tanti altri maestri che lavorarono prima, contemporaneamente e dopo del Cellini, non può più ammettere che egli solo sia stato il restauratore dell' oreficeria, che abbia superato tutti e non sia stato superato più da nessuno, ma non direi che si possa affermare che egli non abbia esercitato alcuna influenza.

Sembra che il Ghiberti, Donatello e gli altri che lavorarono di oreficeria prima di Benvenuto lavorassero di quest' arte troppo poco, che le descrizioni lasciate nella *Vita* e nei *Trattati* siano qualche cosa di corrispondente al vero, se si tolgono i superlativi; poi, non tutte le opere del nostro sono andate perdute: esiste ancora a Vienna la *Saliera di Francesco I;* si ha in essa un bel saggio delle sue decorazioni.

Per rappresentare il Mare egli foggia un Nettuno con tritoni che gli fanno sgabello, e gli mette nelle mani un tridente; di contro figura la Terra in una Ninfa sopra uno scoglio fiorito di rose. Spiega queste deità e le completa con accessori, con l' atteggiamento: le due figure del Mare e della Terra, che s' intromettono le gambe, *sì come si vede certi rami di mare lunghi che entrano nella terra*, indicano dove si forma e si trae il sale marino. Presso al Mare fece una nave riccamente lavorata, dove si metteva il sale; presso alla Terra un tempio ricco e adorno per il pepe: intorno a quello onde azzurre con pesci, intorno alla Terra i più begli animali che essa produce; nella base quattro figure dalle gote gonfie, personificazioni di

venti (1). Il nostro orefice non poteva essere in questo lavoro più industre. Non bisogna dimenticare poi che le sue opere ed i suoi disegni avevano acquistata fama universale, come il bottone del piviale di Clemente VII, e il disegno per adornare il corno di liocorno, quantunque, poi, fosse scelto quello di Tobia; che nelle sue sculture egli ha mantenuto, come più volte ha notato il Supino, molto dell' arte che aveva esercitato prima, e che, appunto perchè divenuto, o almeno considerato grande scultore, e perchè anche aveva fatto opere decantate in versi e in prosa, egli potè impressionare gli altri orefici, i quali, anche non discepoli suoi, si dovettero sentire spinti ad imitarlo.

Era moda del tempo l' entusiasmo per l' antichità; essa era stata evocata dagli umanisti; estratta dal sepolcro dei secoli dominava la vita e i costumi degli uomini d' allora. Il Cellini studiò giovanetto i sarcofagi del camposanto di Pisa, i quaderni di Filippino Lippi, pieni di disegni di antichità romane; per le vigne di Roma cercò medaglie, gemme e cammei; si copiò una testa di Giulio Cesare; a Napoli ricercò cose antiche quasi divotamente da per tutto. Non importa che egli a Roma abbia lavorato sotto orefici milanesi, che li abbia avuti in uggia (2) per le comuni pretese di primato, che i milanesi a Roma siano stati numerosi e vi abbiano dominato con la loro arte a lungo; le opere del Cellini acquistano rinomanza universale, è lui che rinnova il codice antiquato del monaco Teofilo e diventa legislatore dell' arte sua, è lui che fa lavori che piacciono a Michelangelo; sotto di lui lavorano e vengono per imparare Francesi, Fiamminghi e Tedeschi (3); è lui che fa i disegni per i lavori della *Guardaroba* del Duca (4); è lui che viene chiamato da Francesco de' Medici, in una lettera a Sua Maestà Cattolica il Re di Spagna, *il più raro ed eccellente maestro de' nostri tempi.* Tutti questi fatti mi sembrano

(1) Venturi. Nuova Antologia, 1° novembre 1900, p. 112.

(2) Bertolotti, l. c., p. 250.

(3) *I Trattati*, p. 128, 194, Ricordi di cose d' arte, p. 250. — Lettera ai Signori Soprassindichi, 1570. — *Vita*, Ed. Bianchi, p. 555.

(4) *Vita*, p. 373; Archivio di Stato di Firenze, Registro di Lettere del Duca Cosimo 1549, Vol. 192, c. 121 t.

più che sufficienti per potere affermare che egli dovette esercitare una certa influenza sugli altri artisti del suo tempo.

Come in natura così in arte non ci sono salti, nè si può dire che certe trasformazioni, certe felici o infelici pieghe siano prodotto della fantasia di un solo artista: nella natura, in tutte le manifestazioni della vita si è sottoposti alla legge di *ripercussione* e alla legge di *evoluzione*, le quali si modificano e completano a vicenda. Le opere di Michelangelo, dell' Ariosto e del Verdi non si spiegano senza quelle di coloro che precedettero e furono contemporanei e non tanto men grandi di questi sommi. Ammettiamo che già l'oreficeria era su quella via sulla quale restò per tutto il Cinquecento, che era moda del secolo il ritorno all' antico, che, al tempo del Cellini, vissero altri ottimi artisti dai quali egli apprese molte cose, che moltissimi, dopo di lui, Fiorentini, Lombardi, Veneti, Francesi, Fiamminghi e Tedeschi, che hanno lasciato i loro nomi nei registri e le loro opere nella *Guardaroba* de' Medici, imitarono, trasformarono e portarono all' esagerazione le decorazioni del nostro e di altri, siamo anzi grati al Supino che ce lo ha fatto conoscere coi nuovi documenti che pubblica, ma ei ci permetterà però anche di riconoscere nel nostro *uno dei più grandi orefici* del secolo suo, di seguitare a chiamare *celliniano* quello stile, cui egli dette un grandiosissimo contributo con le opere, magnificò con gli scritti, che certo sono quei che hanno reso più popolare la sua fama, e forse quei che onorarono con un sol nome quell' arte e l' uomo.

*
* *

Il Cellini è conosciuto meno come medaglista.

Sebbene l' Arneth, e, dopo di lui, il Plon (1) riconoscano, in un cammeo del Gabinetto di Vienna, rappresentante Leda col cigno e Cupido, la medaglia che nel 1524 il nostro artista fece a Roma per il gonfaloniere Cesarini, pure, trascurando la questione se egli incidesse o no in pietra dura, al Supino sembra, e giustamente, che, scrivendo egli *una medaglia d' oro con dentro iscolpita Leda col suo cigno*, non poteva intendere di par-

(1) *Benvenuto Cellini*, p. 140.

lare di un cammeo o di un restauro. Si può ritenere invece che di quella medaglia ci sia restata solo una placchetta o rovescio, pervenuto di recente al Museo Nazionale, più esattamente rispondente alla descrizione che il Cellini ne lasciò.

Abbiamo però medaglie autentiche. Quella fatta per Francesco I è gettata, ma sono eseguite col conio le due di Clemente VII. Anche qui, dice il Supino, le figure hanno qualche cosa di manierato, sebbene il movimento elegante mostri gusto raffinato. Molto più fine sono quella del Bembo, per comune consenso attribuita al Cellini, e quella incompiuta del Duca Alessandro; ma presenta qualche dubbio sull'autenticità la medaglia di Bindo Altoviti che si allontana troppo dal tipo delle altre.

Il paragone fra le medaglie del Bernardi e quelle del Cellini ci fa evidente la inferiorità di questi, conclude il nostro autore, trovandosi in ciò d' accordo col Lenormant, il quale afferma che il « Cellini, non ostante quello che di sè stesso pensava la sua prodigiosa vanagloria, è lungi dall' occupare uno dei primi posti fra gli autori di medaglie » (1).

Così, dandoci un magnifico capitolo di storia dell' arte, termina il suo lavoro e la sua analisi il Supino, mettendo il Cellini sotto un aspetto non interamente nuovo, ma più conforme al vero, quale risulta da un esame obbiettivo e coscienzioso delle sue opere, purificando la sua fama dalle esagerazioni cui l'avevano menata le sue, mi si permetta di dire, esplosioni da superuomo.

Ammirando la competenza dell' autore in queste questioni, il suo bel libriccino, scritto con tanto garbo e tanta dottrina, ripensando all' autobiografia, all' *opera d' arte* che supplisce ai difetti dell' altre del nostro, che meritò la predilezione di un Wolfango Goethe, potremo però anche noi, seguendo Adolfo Venturi (2), ritenerlo *come una personificazione del nostro Rinascimento*, e ripetere *che si ascolti e si segua il grande maestro, perchè le arti belle ritornino all' unità di cui Benvenuto Cellini fu esempio meraviglioso, a quella grandezza di cui Benvenuto Cellini fu uno dei termini fatali nell' età d' oro dell' arte italiana.*

Ascoli Piceno, maggio, 1901.

ATTILIO FRASCHETTI.

(1) *Monnaies et Médailles,* Paris, Quantin, p. 252.

(2) Nuova Antologia, 1° novembre 1900, p. 120.

DI UN' OPERA GIOVANILE DEL FILOTESIO

Nella galleria comunale di Ascoli, fra le diverse imagini di un santo francescano, rappresentanti secondo alcuno, e, per me, giustamente, l' effigie di S. Bernardino da Siena o, secondo altri, quella del Beato Giacomo della Marca, una in particolarmodo richiama l' attenzione degli studiosi.

Il santo monaco, in piedi, dal viso asciutto, non smunto, coperto con lunga tonaca cinerea e volta la persona in terza, indica con l' indice della mano destra un piccolo disco, con entrovi dipinta un'ampolla di sangue e le lettere J. ed S. ai lati, appeso nel fondo del quadro, all' altezza degli occhi del santo. Allo stesso modo Carlo Crivelli aveva disposto, molti anni prima, il monogramma di Cristo nelle sue figure di S. Bernardino da Siena, più volte da lui ripetute.

Nella sinistra regge il pio fraticello un libro aperto, sopra una pagina del quale leggesi: AVE VE | RE - SA | NGVIS - | DNI - NRI | IESV - | CHRISTI. La figura è tutta cosa crivellesca ed è naturale che al primo vederla si corra con la mente al gentile maestro veneto, che gran parte della operosa sua vita dovè trascorrere nell' antica capitale del Piceno. Il Carducci (cfr.: *Su le Memorie e i Monumenti di Ascoli* — Fermo, 1853, p. 165) vide la tavola, insieme con altra rappresentante lo stesso personaggio (anche questa attualmente in municipio), nel convento dei Capuccini e l' attribuì senz' altro a Carlo Crivelli; così il sig. G. Gabrielli nell' opuscolo intitolato: *Palazzo Comunale di Ascoli Piceno e le sue raccolte* (Ascoli Piceno, Tip. Cesari, 1896) ne mantenne l' attribuzione. Se non che la pregevole tavola crivellesca, (alta m. 1.41 e larga m. 0.47) osservata non a quattro od a cinque metri d' altezza, ove trovasi presentemente, ma da vicino. e interrogata con amore, svela il nome dell' artefice che la colorì, il nome del più personale e più simpatico allievo del Crivelli, Cola di Amatrice.

Altra volta, nella *Rassegna* (cfr. il fasc. di giugno-agosto 1900), discorrendo delle quattro tavole nella sagrestia della chiesa di S. Angelo in Ascoli, che io rivendicai all' amatri-

ciano, ebbi occasione di esporre le ragioni per cui credevo e credo che dette pitture debbano restituirsi al Filotesio; mostrai cioè i caratteri peculiari dell' artista, allora a' suoi primi passi, e le differenze sostanziali che rivelansi, a chi le guardi attentamente, fra le pitture di un altro allievo del Crivelli, Pietro Alamanni, e quelle in S. Angelo, le quali, secondo il mio modesto parere, appartengono senza dubbio all' intraprendente e amabilissimo Cola. Nel caso attuale poi mi è dato di poter aggiungere che nella figura del S. Bernardino della galleria ascolana, mentre tutto, dall' insieme ai dettagli, dalla figura agli accessorî del quadro, tutto concorre a mostrarci l' opera di chi guarda un modello comunque offertogli dal maestro ; tutto concorre altresì, anche nel più insignificante motivo, anche nel menomo dettaglio, a farci escludere fra i probabili autori del dipinto il debole e timido Alamanni. Si potrebbe pensare, è vero, a Vittorio Crivelli, a torto da taluno giudicato come artista di poco valore, ma chi ben ricorda le figure di questo maestro, forti, ben rilevate e tondeggianti, dal colorito piuttosto acceso e dal modellato largo, robusto, non può pronunziare, dinanzi ad una pittura che di Vittorio non presenta alcun carattere, il nome di lui.

L' opera dunque dipinta in Ascoli ne' primi anni del Cinquecento (chè io reputo assolutamente impossibile poter affermare ch' essa provenisse qui da altro luogo) e affatto crivellesca, non appartenendo per alcun modo nè a Carlo Crivelli, nè a Vittorio, nè al mite Alamanni, a chi si dovrà ascrivere? So bene che tale domanda non è sufficiente per pronunziare il nome di un quarto artista, quello cioè di Cola, tanto più se si riflette che più volte si è affacciato il dubbio che Carlo Crivelli, oltre il fratello Vittorio, tenesse presso di sè, anche un altro congiunto, Rodolfo, ugualmente dedito alla pittura, e ciò perchè varie opere crivellesche, particolarmente nelle Marche, rivelano caratteri affatto diversi da quelli che comunemente si riscontrano nelle tavole de' due Crivelli, maggiormente noti, Carlo e Vittorio.

Ma, a dir vero, altre ragioni non mancano per proclamare autore della pregevole pittura in discorso Cola di Amatrice, e tali ragioni scaturiscono dai caratteri stessi della pittura. Anzitutto in questo lavoro come nelle tavolette in S. Angelo si

appalesa il desiderio che il giovine artista aveva, anche quando teneva sotto gli occhi il modello, di non cadere nell' imitazione servile del maestro; da ciò lo studio di delineare l' imagine di S. Bernardino non nell' identico modo con cui la delineò il Crivelli; da ciò la disposizione bizzarra, se vuolsi, ma originale, di un lembo della manica sostenuto tra le dita ripiegate della destra; e il libro nella sinistra del santo, aperto, mentre il Crivelli nelle due tavole, testè illustrate da Giulio Cantalamessa (cfr. *Rassegna d' Arte*, 1901, p. 49), l' una nella pinacoteca vaticana e l' altra al Louvre, rappresentanti entrambe lo stesso S. Bernardino da Siena, pone lo stesso libro, chiuso e sotto il braccio del santo. Anche la tonaca nella figura di Cola è sostanzialmente modificata, sostanzialmente diversa anzi da quella disegnata dal maestro, nella forma del cappuccio, nelle pieghe della manica con occhietti meno profondi e meno taglienti che non nel Crivelli; diversa persino nella maniera di annodare la fune cingente la vita del frate, come diversa appare nella forma e nel colore la busta degli occhiali pendente dal fianco, adorna d' arabeschi neri: l' immancabile busta considerata quale caratteristica personale del santo da Siena e a cui i pittori che ne dipinsero l' imagine tenevano, pare, come a cosa strettamente necessaria. (Accanto alla piccola busta vedesi nella figura di Cola anche un rosario segnato semplicemente in nero e le cui perle fortemente depresse hanno forma di pignoli; ma io dubito che il rosario sia stato aggiunto dal pittore che, circa un secolo e mezzo dopo, rinnovò, modificandolo, il disco). Del tutto diverso dal maestro disegna il nostro Cola il piede destro, visto quasi completamente di profilo e con dita piccole, chiare, ben modellate; mentre il Crivelli segna di fronte lo stesso piede destro con dita sottili nell' attacco, larghe e bitorzolute nelle falangi estreme. La testa dipinta da Cola, solidamente modellata, ha lineamenti simili a quelli che ci presenta il maestro di lui nelle ripetute sue figure del santo francescano, serbandovi tuttavia un carattere più giovanile: l' imagine dipinta dal nostro pittore, posta a confronto con quella ideata dal Crivelli, si direbbe il ritratto di una stessa persona veduta dieci o dodici anni avanti. Anche la modellatura é tecnicamente identica alla modellatura che il Filotesio ci mostra nelle quattro figure sue

nella sagrestia di S. Angelo, quella stessa che Cola conserva in gran parte anche in alcune figure di santi nella bellissima tavola in S. Vittore e persino in alcune di quelle ch' ei figurò nella Comunione degli Apostoli, ora in galleria (1): la stessa maniera di segnare i contorni con linee scure, quasi nere, sottili, di modellare con diligente cura le parti in ombra con tratteggini uniti, la stessa maniera d' illuminare le carni ed il medesimo caratteristico modo di segnare le sopracciglia ispide cineree sul volto del santo — tipico fra quanti pittori nel Quattrocento e nel Cinquecento ne fissarono sulla tavola o sulla tela l' imagine — su quel volto abbronzato di persona abituata ai digiuni, ma non esageratamente scarna, come usò di fare soventi volte il Crivelli nella rappresentazione di figure penitenti.

Come nelle tavolette in S. Angelo, anche in questa della galleria ascolana è palese la ricerca del vero e, sopratutto, la preoccupazione nel giovane artista — l' ho detto ancora — di non apparire un semplice imitatore; un discepolo, ad asempio, quale l' Alamanni, non avrebbe rinunziato al piacere di seguire il maestro anche nell' ornamentazione del quadro e si sarebbe compiaciuto di porre dietro la figura del santo una tenda di broccato con arabeschi o di appendere in alto l' usata frutta che il Crivelli non dimenticava mai (come non la dimenticarono mai nè il fratello Vittorio, nè Pietro Alamanni) nelle sue pitture e dipingeva con incredibile cura; Cola invece trascura affatto tali particolari, come li trascurò nelle tavolette in S. Angelo, contentandosi di far risaltare la dolce e nobile figura del frate sur un fondo d' oro.

Pensatamente scrivo nobile figura; chè la posa tranquilla e naturale del santo, il piegare facile, largo, e il colorito cinereo chiaro della tonaca (che non ha riscontri uguali se non in altre figure dell' amatriciano), la serenità che traspare da quel viso buono, di null' altro compreso che dell' amor di Dio, parlano bene, a chi bene l' osserva, di nobiltà e di grandezza.

La tavoletta, ch' è senza dubbio una delle più genuine ope-

(1) In dettta tavola si confronti, specialmente per il colore della veste e per la forma delle pieghe, la prima figura a destra di chi guarda.

re di Cola (1), è relativamente bene conservata e merita di essere tenuta in molta considerazione. Posta più in basso e quindi alla portata di chi desidera gustare le migliori cose della galleria, convenientemente riparata e adorna di cornice, essa si presenterà certo fra le opere più importanti della raccolta.

Non ho ancora avvertito che il disco posto all' altezza del viso del santo è stato ridipinto, verosimilmente, nel secolo XVII, quando cioè, avvenuta la beatificazione di Frate Giacomo della Marca (1624), si pensò di togliervi la sigla di Cristo, attributo di S. Bernardino da Siena, per sostituirvi un' ampolla di sangue, attributo del nuovo Beato, il quale può dirsi ascolano, essendo Frate Giacomo di Monteprandone, in circondario d' Ascoli. La venerazione degli ascolani pel Frate, aumentando di anno in anno, dovè decidere i Cappuccini a cambiar nome a vecchie imagini di S. Bernardino, desiderosi di onorare in tal modo il nuovo Beato del loro ordine (2).

Qui termina l' illustrazione della pittura ch' io reputo del Filotesio, lieto di poter avvertire infine come essa ci offra una nuova prova per affermare che, nel giudicare le numerose e svariate opere crivellesche sparse nell' Ascolano, è oramai necessario, quando ne vengano esclusi i pittori Carlo e Vittorio Crivelli, pensare, oltre che al timido Alamanni, ad un altro imitatore di Carlo, ben più svegliato d' ingegno del primo, voglio dire, al giovine Cola di Amatrice. Chè a Cola vanno rivendicate verosimilmente diverse opere che nelle provincie di Ascoli e di Teramo vanno ancora sotto la generica indicazione di pitture crivellesche.

Agli studiosi che intendessero mostrare con serietà d' indagini nella sua interezza e sincerità l' opera multiforme e geniale del Filotesio, credo di poter dire intanto : eccovi aperta

(1) Dichiarando ciò, mi è grato avvertire che anche il pittore sig. Pio Nardini e l' egregio Bibliotecario comunale, dott. C. Mariotti riconoscono con me in questa figura di santo la mano di Cola di Amatrice.

(2) In proposito, l' amico dott. Mariotti pubblicherà nella Rassegna uno scritto per dimostrare in quali circostanze e perchè si pensasse in Ascoli nel secolo XVII di cambiar nome e attributi ad antiche pitture rappresentanti S. Bernardino da Siena, per presentarle quali imagini del Beato Giacomo della Marca.

un' altra via da seguire, e affatto nuova: una via, secondo me, importante per chiunque voglia conoscere l' opera giovanile di Cola, quale pittore. Comunque, anche questo modestissimo articolo sul maestro presento quale nota, forse non del tutto inutile e come un piccolo contributo ad uno studio completo, esauriente, che bello sarebbe ed anche doveroso consacrare alla memoria e all' arte di Niccola Filotesio, detto Cola di Amatrice.

E. Calzini.

SANT' IPPOLITO
e i suoi scarpellini e marmisti

Sant' Ippolito è un grazioso Castello reggentesi a Comune, che siede sovra un' amena collina di più che 200 metri di altezza, sulla destra del Metauro, tra le città di Fossombrone e di Fano, ma più vicino a quella che a questa. Ivi presso, fino dai tempi romani si ebbero cave di pietre che da esso presero il nome e che lo resero popolato di scarpellini e di marmisti, che portarono per le Marche, per l' Umbria, per il Veneto e per il Lazio il nome e i prodotti del Castello nativo, e lasciarono non piccola orma di sè nella storia dell' arte italiana.

Il chiarissimo prof. Augusto Vernarecci di Fossombrone, autore di lodate monografie storiche riguardanti la provincia di Pesaro e Urbino, ha preso per primo a raccogliere, con quel fine criterio storico che gli è proprio, e con quella assiduità di ricerche che è indispensabile in siffatti lavori, le notizie che si avevano sparse e ignote intorno al Castello e a quegli umili ma non oscuri artisti. E la sua monografia è riuscita compiuta e interessante quanto mai (1).

Come castello, Sant' Ippolito è di origine medioevale, e sorse attorno a un monastero di tal nome che vi si fondò, quando i

(1) *Prof. Can.* Augusto Vernarecci. — *Del Comune di Sant' Ippolito* (prov. di Pesaro) *e degli scarpellini e dei marmisti del luogo*, con appendice di documenti. — Memorie pubblicate a cura del Comune di Sant' Ippolito. — Fossombrone, Tip. di Francesco Monacelli, 1900, di pag. 228 in 16°.

Fossombronesi, dispersi dalla furia e dagli incendi dei Goti, portarono su quel colle le reliquie del martire Sant'Ippolito, che veneravano in un tempio distrutto della loro città. Attorno al monastero si raccolsero dei liberi proprietari che, poco alla volta, contro esso si associarono a Comune per *la comune* difesa. Ma fin dal secolo XI il dominio temporale n'era passato al Vescovo di Fossombrone, al quale lo contrastarono i Fanesi. Per togliersene d'impaccio e per arricchire la famiglia, il Vescovo Gentile, poco oltre la metà del secolo XIII, lo donò al fratello Andrea, il quale liberò gli uomini del Castello dai servigi personali e si tenne metà dei beni mobili e immobili, locando l'altra metà agli stessi santippolitesi. Questo fatto dimostra la forza materiale e morale che avevano acquistata i castellani e la organizzazione completa del Comune rurale, sebbene manchino ricordi di *consuetudini* o di *statuti*. Ma vera e propria organizzazione esisteva dal momento che troviamo ricordato dai documenti un *sindicus*. Se ne impadronirono poi i Malatesta, quando nel 1306 si gettarono sopra Pesaro, Senigallia, Fossombrone e Fano. Da allora Sant'Ippolito seguì le vicende delle altre città, perduto e ripreso dai Malatesti stessi, contrastato dai Signori di Montefeltro, ai quali finalmente rimase nel secolo XVI dopo il breve dominio del Valentino. La sua storia allora si intreccia e lega a quella di Urbino, passando dai Montefeltro ai Della Rovere, e da questi nel 1631 alla Chiesa direttamente. Sotto la quale rimase fino al 1860, fatta eccezione del breve episodio della Repubblica francese e del Regno Napoleonico.

Tale la storia di Sant'Ippolito ricostruita sui documenti per la prima volta e, può ben dirsi, compiutamente, dal prof. Vernarecci.

Ad essa va unito un importantissimo riepilogo della frazione di Reforzate che va legata a quel Comune. Sul nome del qual Castello l'autore fa giuste considerazioni ritrovandone l'origine dal soprannome di un antico signore o nobile abitatore di esso. La storia è breve, ma non poco interessante, collegandosi fino dal secolo XIV alle sorti di Fossombrone e di Sant'Ippolito. Ma per tutto il secolo XIII fu Comune rurale dipendente dal Comune di Fano, a cui si ribellò sul principio del secolo XIV. Quando si potrà fare accuratamente la storia

dei piccoli castelli che si trasformarono poi in Comuni rurali, si potrà risolvere assai meglio la questione dell' origine del Comune italiano che si avvolge ancora nell' incertezza, se non nel mistero. Il prof. Vernarecci ne ha dato un esempio imitabile.

La seconda parte del volume è dedicata alla storia degli scarpellini e marmisti di Sant' Ippolito; e questa rientra più particolarmente nell' indole della nostra rivista.

Le cave di pietra di Sant' Ippolito erano conosciute e adoperate fino dai tempi romani e attorno ad esse, per necessità di cose, sorsero i tagliatori che finora solo nel XV secolo si credeva avessero cominciato a farsi noti. Il nostro autore ha trovato notizie di essi nel secolo XIV e ne fa risalire anche più oltre la loro esistenza. Dai semplici tagliatori vennero poi fuori gli scarpellini e marmisti sotto l' influenza di artisti di varie parti, che furono, nel corso dei secoli, chiamati nelle Marche e nelle vicine città di Fano, di Pesaro e specialmente di Urbino. Cotesti artisti furono veneti e toscani, ma più anticamente lombardi. Dei maestri comacini, anzi, nelle Marche si hanno notizie fino dal secolo XIII. Appresa l' arte, i santippolitesi acquistarono un modo loro particolare di esecuzione, che li distingue non soltanto per la qualità della pietra, e li fa riconoscere fra gli altri. È incerto se costituissero una corporazione speciale. Certamente furono quasi creatori dalle nostre parti dell' arte d' intarsio e di impellicciatura in marmo, di cui, a cominciare dal secolo XVIII ai nostri giorni, hanno lasciato ovunque bei monumenti. Quando le sorti della terra nativa non furono più propizie, o l' arte ebbe mutato obiettivi e indirizzo, i santippolitesi uscirono dal loro castello e andarono spargendosi per le diverse città d' Italia e anche fuori, seguendo la fortuna.

Il prof. Vernarecci ricostruisce la storia di essi accuratamente, ne determina le famiglie, dà elenchi di artisti e di opere con una cura e una penetrazione critica ammirabile che fa del suo libretto un modello del genere. Noi non possiamo nè seguirlo, nè aggiungere nulla al materiale accumulato. Certo vi saranno aggiunte da farsi, ma questo primo passo sarà sprone a non dimenticare ormai più nella storia dell' arte le benemerenze e i pregi degli scalpellini santippolitesi. Specialmente è da ricordarsi il gruppo dei Trappola e loro parenti che sparsero lavori

in Urbino, a Fossombrone e altrove ben riscostruiti con documenti dal nostro autore, che ricorda e descrive con particolare accuratezza i monumenti di Loreto dovuti ai santippolitesi. E non parmi fuori di proposito riferire qui l' elenco di nomi di artisti santippolitesi spigolati sui documenti del Vernarecci, affinchè ognuno possa valersene e, all' occorrenza, completarlo:

M.º Giorgio
» Francesco de M.º Giorgio
» Ettorre
» Carlo Trappola
» Angelo de Lige
» Vincenzo Balsemino
» Ridolfo delli Ridolfi
» Antonio de Matteo de Rigo
» Pagliccia
» Fabio Dionisi Trappola
» Antonio Passarino
» Ruggero Trappola
» Jacomo Fiorano
» Antonio Lana
» Traiano de Ascanio Trappola
» Orfeo Trappola

M.º Alessandro Fiorani
» Alessandro Elisi
» Bastiano Elisi
» Tiburzio Elisi
» Innocenzo Elisi
» Antonio di Giorgio
» Flaminio Passarino
» Baldo Fidele
» Felice Marangone
» Federico Almerico
» Cesare Fiorano
» Francesco Lana
» Battista Fidele
» Astar de Giorgio
» Anniballo
» Giovanni Lombardo

Il Vernarecci ha fatto ad essi e al loro castello nativo il più bello e il più duraturo dei monumenti.

Potrà l' arte dei santippolitesi risorgere dal ristagno in cui è caduta per *manco di commissioni e ancora per le tasse con cui il governo affligge e snerva ogni tentativo d' industria nazionale?* Sarebbe desiderabile. Ma la vita ha preso altro indirizzo oggi. Sarebbe necessaria una grande cooperativa che facesse rivivere le cave e le facesse conoscere al mondo. Chi sa a quanti usi, finora non provati, potrebbe prestarsi quella pietra, e quale utilità commerciale se ne avrebbe estraendola in punto così centrale d' Italia! Il giorno in cui la ferrovia metaurense, tanto sospirata e tanto disgraziata, fosse un fatto, anche quell' industria potrebbe riprender vita. Il prof. Vernarecci rievocandone le glorie e la fortuna passata può aver fatto ben più di un lavoro archeologico e storico: può avere additato a quei fuggiaschi dalla terra nativa una speranza e un proposito di nuova vita propria. E per me, dopo la soddisfazione dell' erudito, questa soddisfazione del cittadino sarebbe la più ambita. Così l' opera del Vernarecci è bella e meritoria.

G. S. Scipioni.

DOCUMENTI

Nel fascicolo di marzo-aprile 1899 presentai agli studiosi della Rassegna *l' Inventario prezioso degli* Ori ed Argenti della Corte d' Urbino; *oggi ho il piacere di pubblicare quello della Corte di Pesaro. L' inventario, o meglio, la Bozza, com' è segnato nel manoscritto che si conserva nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro, fa parte della raccolta dei Monumenti Rovereschi, e precisamente del Tomo 37, carte 120 e segg. Parmi inutile dire dell' importanza del documento che completa in certo modo quello della Corte urbinate e che insieme con quello che si trovava in Senigallia (cfr. il citato fascicolo della Rassegna) ci offre un' idea della suppellettile di Corte, veramente magnifica, e della ricchezza dei nostri duchi.*

Un altro inventario, quello della Corte ducale di Gubbio, mi manca ancora, per conoscere con esattezza la suppellettile preziosa dei Della Rovere; ma io non dispero di scovarlo in qualche modo, e sarò ben lieto, quando che sia, di pubblicarlo in questa rivista, resasi ormai indispensabile a quanti intendono tenersi al corrente oggidì con quanto si riferisce a' nostri studi.

La Bozza dell' Oliveriana dev' essere del 1623, dell' anno cioè in cui l' ultimo duca d' Urbino, Francesco Maria II, fece fare gli inventarî degli oggetti appartenenti alla sua Casa e di quelli appartenenti allo Stato.

E. Scatassa.

Argenterie della Corte ducale di Pesaro.

			libb.	once	gr.
1	1	Lucerna piccola con tre luminelli (lucignoli) coperchio a cupola	—	—	—
2	1	Smoccolatoio p(er) detta (lucerna)	—	—	—
3	4	Candelieri di sei faccie donati dalla Com(uni)tà di Orciano .	7	1	5/8
4	1	Campanella dorata fatta a nespola con man(ic)o di un tro(nc)o (ramo): tu(tto) arg(ent)o	—	—	—
5	1	Vaso di Argento a otto faccie con piede a sirena . .	21	10	6
6	1	Vaso simile	21	11	4
7	1	Mazza da Card(ina)le con arme di Papa Paolo (III) 0/3 .	12	3	6
8	1	Conca grande con manichi e mascheroni	33	2	—
9	1	Rinfrescatoio grande con 4 piedi di lione	18	8	—
10	1	» liscio con due manichi e 2 mascheroni . .	10	8	—

			libb.	once	gr.
11	1	Secchia grande pulita con suo manicho e 2 maschere . .	9	6	—
12	4	Fiasche di Argento con coperchio e catene e 2 maschere .	26	11	6
13	1	Bacino di Argento grande, parte dorato con arme (di) S. A.	8	1	—
14	1	» ordinario lavorato a guscio con arme del Card. di V.º	5	2	2
15	1	» lavorato a mostri marini do(ra)to con arme di S. A.	6	3	4
16	1	» » a fogliami intagliati con un S.to Michele .	6	6	4
17	1	» dorato con Cristo, S.to Piero con nave, con l' arme di Cam(erin)o	7	9	—
18	4	Bacini piccoli dorati a grotteschi con lettere di Fr(ancesc)o Ma(r)ia	16	10	2
19	1	Bacino da barbiero a torno dorato	4	9	2
20	1	Boccale dorato con coperchio a rocca	6	—	2
21	1	» in ottavo (ottagonale) intagl(iat)o con 6 maschere al collo maº (magnifico?) do(rat)o	10	11	—
22	1	Boccale dorato intagliato con mostri marini. . . .	3	11	4
23	1	» » » con fiu.e et un mare sotto la bocca	7	—	—
24	1	» » con coperchio con S.to Piero al piede . .	1	11	7
25	1	Vaso fatto all' Ungheresca a ghianda, coperto e 3 fiori .	2	4	2
26	1	» pulito dorato con suo cop(erch)io e sopra un bicchiere	3	3	4
27	1	» tutto dorato, e fuori con 12 Camei con fogliami .	9	9	—
28	2	Vasi tutti dorati dentro e fuori a calice con pomi . .	7	8	1
29	5	Vasi grandi dorati con fogliami (con) arme di Giulio ½ (11)	25	11	—
30	1	Vaso all' ungheresca dorato con ghianda in cima . .	3	7	2
31	1	» » » (con) coperchio lavorato a bassorilievo	5	5	—
Il numero 32 è rimasto nella penna di chi abbozzò l' Inventario.					
33	1	Scaldavivande da acqua tutto dorato lavorato e intagliato (con) arme della Sig.ra D(uchessa)	9	—	2
34	1	Saliera grande dorata intag(liata) cop(ert)a con un Nettuno, arme di V. (?)	9	9	
35	1	Saliera dorata con una fiura (sic) a po.to (?) a una quercia e arpice	9	1	2
36	1	Saliera che rap(presen)ta il Tevere e un cornucopio, del sig.r Cav.r V.no	5	8	—
37	1	Saliera dorata con alcuni fog(liam)i guar(ni)to di oro e 3 a g(hiando)le tutto di oro	3	7	—
38	1	Saliera dorata con tre piramide fatte a altare con tre casettine	3	10	4
39	1	Saliera tonda piccola intag.ta e dorata.	—	11	—
40	3	Taz(z)e bocciolate dorate fatte alla Ungheresca con teste da imperatori	7	11	—
41	2	Taze o sottocoppe con piede alto marte(lla)te con un lione in mezo	4	4	7
42	2	Sottocoppe (con) piede alto intag(liat)o: con Cleopatria in mezo	4	2	6
43	1	Panattiera dorata con rilievo (rappresentante una) caccia (ed) arme di S. A.	1	7	6
44	1	Panattiera parte dorata con una rosa in mezo (ed) in alto .	1	7	2
45	1	Panattiera dorata (da)p(er)tutto con tronchi e ghiande e una mas(cher)a (ed) uno specchio	1	7	2
46	1	Matto (sic) dorato sopra 3 lioni staccati, con una tartaruga .	2	9	4
47	1	Taza dorata liscia con duo manichi a cartocci . . .	—	5	—
48	1	Taza bocciolata tutta dorata con piede basso e man(ich)i .	1	2	4
49	1	Taza dorata piede di 8 cartocci e altri ornamenti . .	2	5	7
50	1	Taza guernita dentro e fuori do(rat)a con 2 arpie p(er) manichi	—	11	—
51	1	Taza a conca dorata con 2 ma(ni)chi a cartoccio. . .	—	5	6

			libb.	once	gr.
52	1	Bicchiere di una luma: o di madreperla, sopra ha 2 delfini di argento dorato	3	5	4
53	1	Bicchiere di alab(astr)o con piede di argento dorato con 3 lumache e una serpe	2	5	3
54	1	Bicchiere dorato dentro e fuori intagliato	—	4	3
55	1	» » » » »	—	6	3
56	1	» » » » » con piede alto gra-n(i)to staccato	—	8	6
57	1	Bicchiere dorato (con) piede alto dorato (e) granito . .	–	4	3
58	1	» liscio dorato p(er)tutto con fogliami e 3 animali al piede	—	7	1
59	1	Bicchiere dorato da sei faccie piede basso	—	9	1
60	1	» da sciroppo liscio con suo coperchio con ghianda	—	5	5
61	1	» alto intag(liato) di bassorilievo di frutti e mascheroni	—	8	—
62	1	Bicchiere con piede alto tutto dorato intag.to e cesellato .	—	8	4
63	1	Taza martellata (con) arme in mezo di 6 monti con un C. E. O.	1	11	1
64	1	Taza o sottocoppa liscia con piede basso con un leone in mezo.	1	10	2
65	1	Taza o sottocoppa con arme della Com(uni)tà di Sinigaglia.	1	7	5
66	2	Scodelloni da confetti con coperchio intag(liato) e lavorati con manico di argento	8	8	5
67	1	Scaldaletto con 6 cartelle sopra il coperchio e arme di S. A.	10	5	5
68	1	Paculatore (sic) con suo manicho	1	10	5
69	1	Confettiera dorata o pan.e (?) lav(orata) a fogliami e animali.	4	7	2
70	1	Panattiera quadra con salierino dorato	2	7	4
71	1	Sottocoppa dorata dentro e fuora smaltata con piede basso.	2	4	2
72	1	» » liscia (con) piede basso	2	—	--
73	1	Tartaruga con coperchio, sopra un gra(nci)o: e 2 luma(ch,e piccole (ed) arme di S. A.	22	10	—
74	1	Bacino tutto dorato lavorato con fiure di mezo rilievo con un bichiero di argento lavorato, un vasetto e piron.e che fa (forma) una fonte, e una sottocoppa. Pesano tutti insieme	20	2	2
75	2	Ovarolo di arg.to fatto a triangolo con cartocci p(er) piede	1	6	3
76	2	Zucchiera con coperchio	2	2	1
77	1	Zucchiera con coperchio lavorato a ghirlanda in cima. .	1	3	—
Manca il numero 78.					
79	1	Bottiglieria con manico e 2 mascheroni con arme di S. A.	3	2	4
80	1	Torciera con triangoli, con anima di legnio, sopra a 3 palle (con) arme di S. A.	43	6	—
81	1	Lucerna fatta a stella, manico e scodellino	1	9	6
82	1	Calice da chiesa di argento dorato piede a tronconi . .	1	9	1
83	1	Patena dorata lav(orat)a a rabesco compagnia del calice .	—	5	6
84	1	Calice con piede di rame con bottone al manico . . .	—	—	—
85	1	Croce con Cristo e monte con una testa di morte . .	14	4	1
86	1	Madonna alta un palmo di rilievo	8	11	7
87	1	S.to Giovanni di rilievo, medesima altezza	10	10	2
88	1	S.ta Mad.a di rilievo, » »	7	1	2
89	1	Colomba che sorveglia la spada con 3 catene . . .	7	8	1
90	1	Navicella che fingano (sic) ale di angeli, sostenuta da 2 angeli.	7	9	5
91	2	Angeli che stanno in ginocchioni con 2 ampolline . .	5	9	6
92	2	» mezani che tengano candeglieri	8	10	1
93	2	» di maggior grandezza somiglianti a sopradetti . .	15	9	3
94	2	» » » » » . .	11	8	2
95	1	Teribile (sic) con tre angeli con sue catene e cappelletto .	11	6	6

			libb.	once	gr.
96	1	Baciletto fatto a coppola con 2 angeli che.... la coppa .	6	6	5
97	1	Calice sostenuto la coppa da 3 angeli che fo(rman)o il pie(d)e con sua patena dorata siccome la coppa	6	2	1
98	1	S.to Giovanbattista di rilievo alto un palmo. . . .	8	9	7
99	1	S.to Fra(ncesc)o di simile altezza.	7	1	2
100	1	S.to Michele Arcangelo, stessa altezza, con drago a piedi .	10	11	2
101	1	S.to Stefano con palma in mano manipolo e sassi . .	8	5	3
102	1	S.to Piero della stessa altezza	8	4	—
103	1	S.to Andrea della altezza un palmo	8	7	2
104	1	S.ta Appollonia » »	8	4	2
105	1	Lampada soste(nut)a da 3 angioli con rama in mano e sue catene e 3 bottini (?) grossi e anella a tronco . .	11	2	7
106	1	Lampada sbugiata con sue catene.	—	9	7
107	1	Pace di argento con la Mad(onn)a e Cristo morto in braccio	3	6	7
108	1	Secchiolina con 2 angioli che dividono il manico. . .	4	5	2
109	1	Spargolo fatto a troncone con putto in cima . . .	—	3	1
110	1	Vaso di profumi con 4 termini e una testa che fa (da) coperchio e 4 manichi con suo fuocone simile . . .	8	7	6
111	1	Vaso grande alla anticha tutto buciolato e dorato a modo di calice, con una ghianda in cima	2	7	1
112	1	Candeliere con suo lucernaro fatto a troncone . . .	3	1	—
113	2	Fiasche una piccola con sue catene e mascheroni . .	3	9	3
114	1	Reliquiero tutto miniato con 14 misteri un Cristo e Mad.a, un cherubino al piede con sue sportelli	23	8	—
115	1	Calamaro lav(orat)o di rilievo a modo di deposito fiurato .	13	—	
116	4	Canestrelli con lor coperchio e ghiande con due manichi p(er) ciascheduno	6	7	4
117	2	Boccaline da Cappella con manichi lavorati	1	2	1
118	2	Candelieri lav(orat)i a satiri e altri rilievi di ariete con 3 teste	3	8	5
119	2	Candelieri quadri uno è foderato in cima di ferro . .	5	5	6
120	1	Archuccio fatto p(er) la Zana della Ser.ma Principessa .	2	—	6
(Qui dal 20 va sino al 24).					
124	1	Calamaro a modo di deposito lavorato a fogliami sostenuto a 4 palle e sua cartiera e polverino con un vasetto .	10	8	4
125	1	Campanile fatto a torre con otto campanelle sostenuto da 4 leoni e 4 vasetti, con sua cassa	20	7	6
126	1	Custodia p(er) il S.mo Sacramento, coperchio a cerchio dorato	—	8	4
127	1	Bichiero do(ra)to con suo coperchio o custodia come sopra	1	1	7
128	1	Bacino con fiure (figure) e animali di mezo rilievo con arme del Sig.r Duca Guido Baldo	9	3	7
129	1	Bacino dorato lavorato a mostri marini con arme di S. A.	5	9	
130	1	Boccale dorato con lavori simile al sopradetto con maschere	4	7	—
131	1	» grande alla antica con maschere al collo e i satiri	6	10	—
132	1	» liscio antico	2	4	2
133	1	» lavorato con fogliami a piedi, corpo liscio . .	3	11	6
134	1	» con collo e pancia liscia con 3 teste . . .	4	—	—
135	1	» tutto liscio con manico lavorato a piede con un mascherone	3	6	6
136	1	Boccale tutto dorato lavorato di basso rilievo, piede a vite	4	4	7
137	1	Vasettino do(rat)o con coperchio bugiato p(er) premere melagrane	—	11	—
138	2	Bacili da Barbiero e boccale scanellato.	8	—	3
139	1	Catino da camera pulito con cerquato all' orlo . . .	5	1	1
140	1	Bocale pulito con manico di una zampa di animale . .	2	10	5
141	1	Sporta o Carniero con 4 piedi a tronchi manicho lavorato			

			libb.	once	gr.
		con 34 pietre di vetro di acqua marina, con cassa di cor(am)e rosso	6	11	6
142	1	Scaldaletto straforato con 6 Cartelle, manico di argento .	6	—	—
143	1	Sechietto con suo manico in 2 parte una (rappresenta) Armelino altra alicorno	2	11	5
144	1	Croce con Cristo, con suo piede lavorato, con alcune fiure colorate a fuoco con agnello pasquale sost(enuto) da 4 zampe	5	9	6
145	2	Candelieri con piede lav(ora)to a fogliami e teste di ariete	5	6	2
146	1	Croce con Cristo dorato sopra un monte con Mad.a e S. Giovanni	1	7	2
147	1	Teribile traforato con sua catena vasetto di ferro in una cassa di corame rosso	2	4	2
148	1	Vasetto simile a frascha da aceto con arme. . . .	1	3	3
149	1	» » da olio e aceto con due colli di aquila. .	2	4	—
150	1	Scaletta dorata per tenere lo specchio: con arme della Ser. Repubblica Veneta	1	10	—
151	4	Candelieri intagliati piccoli	2	4	4
152	2	Fiaschi coperti di velluto grugolino (?) con coperchio e taca.gle	—	—	—
153	2	Scodellini piccoli lisci	—	6	4
154	1	Tabernacolo piccolo con coperchio p(er) tenere il S.mo Sacramento	1	4	2
155	2	Candelieri grandi a tronchi lav(orat)i a fogliami . . .	7	4	5
156	1	Bronzettino piccolo con manico	—	2	6
157	1	Fiaschettino piccolo con suo coperchio a vite . . .	—	1	6
158	1	Piede piccolo do(ra)to con tre palle tonde	—	—	6
Manca il 159.					
160	1	Sottocoppa di Arg.to do(ra)to con piede basso arme di S. A.	2	6	6
161	1	» do(ra)ta con arme di S. A. e lettere . . .	2	5	7
162	1	» » » » di rilievo . . .	3	5	6
163	1	Catino da camera lav(ora)to a coste di pero . . .	5	6	2
164	1	Boccale (Brocchetto) compagno del sopradetto . . .	2	—	5
165	1	Scaldavivande pa(r)te do(ra)to con maschere con anelli coperchio traforato (ed) arme del Card(inal)e Farnese .	5	6	2
166	8	Candelieri di getto a sei faccie (con) arme della Com(uni)tà di Orciano	15	5	—
167	2	Candelieri a guscio di granchio	5	10	7
168	2	» grandi lisci	5	8	2
169	1	» » » staccato la canella	2	7	2
170	4	» politi con arme di S. A., nella canella sec.a intag(lia)ta	7	7	5
171	12	Candelieri a guscio	24	5	—
172	2	» lav(ora)ti a guscio e scaglie.	3	2	6
173	2	» magg(ior)i de soprad(ett)i lav(ora)ti come sopra .	4	2	7
174	8	» lav(ora)ti a rabeschi di quali uno è rosso . .	14	9	5
175	4	» con fiure di basso rilievo	6	—	—
176	2	» lisci con 3 motti sotto M. B. C.	2	4	4
177	4	» con lav(or)i di basso rilievo	6	8	2
178	2	» lav(ora ti a rabesco	3	3	—
179	5	» lav.ti a festoni maschere e frutti. . . .	8	5	2
180	4	» » a guscio	7	1	2
181	3	» » »	5	4	2
182	4	» lisci	8	2	5
183	1	» lav.to a guscio e scaglia	1	5	1
184	2	» » » » uno altro a..... rotti .	3	4	6
185	14	» » con maschere paesi e cani fra(sche) foglie			

			libb.	once	gr.
		alle canne	30	7	6
186	2	Candelieri grandi lav.ti a fogliami con arme della S. P(rincipess)a	3	2	—
187	1	Rinfresca to)io liscio con arme del conte S(an)to Angiolo .	6	7	6
188	2	Bacili cesellati con fiure con arme delli Ser.mi . .	51	2	4
bis	2	Boccali lavorati simili			
189	10	Piatti ovati che (sic) 6 reali e 4 sotto reali . . .	66	—	—
190	2	Sottocoppe con piede basso arme de S.mi P(adro)ni . .	—	—	—
191	2	Sottocoppe con piede basso con arme de Ser.mi Pad(ron)i .	4	7	2
192	1	» bassa piana con arme detta	3	1	2
193	8	» con piede basso arme de Ser.mi	15	7	2
194	1	» » » la(vora)ta e dorata, arme detta .	2	8	3
195	4	» » » con arme di S. A. . . .	8	8	4
196	1	» » » con festoni a torno, arme medes.	2	10	7
197	2	» grande con piede basso d(ora)to, arme della Co-(muni)tà (di) Senigallia	6	5	3
198	1	Sottocoppa con piede basso arme della Città di Barchi .	2	10	7
199	1	» do(rat)a dentro e fuori, festo(ne) attorno, arme Ser.mi Princ.i	3	2	1
200	4	Piatti reali arme di S. A.	14	10	6
201	2	» » mezani con arme di una aquila (di Montefeltro)	5	8	4
202	3	» » che uno (ha una quercia) (gli) altri G. G. .	7	8	5
203	28	» mezani lisci anzi grandi	75	9	4
204	29	» grandi lisci	66	7	4
205	28	» grandi	65	2	3
206	30	» da Capponi	65	—	6
207	33	» »	65	11	—
208	45	» che 20 (sono) buoni e 25 rotti ma interi (non spezzati)	55	2	4
209	10	» reali	40	4	4
210	2	» » con arme de Ser.mi e P. P.	8	—	7
211	2	» » ovati con arme de Ser.mi P. P. nello orlo . .	8	—	7
212	6	» da capponi con arme de Ser.mi P. P. nello orlo .	17	10	5
213	8	» ordinari con arme sudetta	12	1	7
214	14	Tondi con arme sudetta	13	10	—
215	28	Piatti mezani con arme de Ser.mi P. P.	54	2	—
216	13	» a scodellino con quercia nello orlo	9	—	1
217	11	» a scodelle » »	10	2	7
218	12	» con arme della Com(uni)tà di Senigaglia . . .	12	2	7
219	21	» ordinari 6 un poco rotti	27	—	—
220	50	» »	46	4	1
221	50	» »	49	4	6
222	1	» grande che sotto lo orlo (ha due) G. G. . . .	2	3	7
223	23	» tondini che 13 sono rotti	20	—	6
224	2	Cuchiari do(ra)ti con manico a collo di anitra . . .	—	4	5
Manca il 225.					
226	1	Cuchiaro dorato ritorto rotto nel manico	—	2	7
227	1	» con manico a delfino con figure sopra . . .	—	3	5
228	1	» » » a Castello do(ra)to anzi manico a cartelle	—	3	—
229	2	Forcine (forchette) al quanto do(ra)te manico a collo di anitra	—	3	3
230	1	Forcina col manico ritorto	—	2	—
231	1	» con manico a fogliami, va al n. 231 . . .	—	—	5
232	1	Coltello con manico di argento con lettere sopra il manico (Non vi è il peso dei coltelli perchè parte erano di acciaio).	—	—	—
233	2	Coltelli con manico di argento a collo di anitra . . .	—	—	—
234	1	» » » » » . . .	—	—	—

			libb.	once	gr.
235	3	» » » lav ora)ti a grotteschi . .	—	—	—
236	2	» » » a zampe di Bue . . .	—	—	—
237	1	Coltello con manico di arg(en)to do(ra)to a zampa di leone	—	—	—
238	1	Cucchiaro con manico do(ra)to	—	2	2
239	1	Forcina » » a . . . . . (vi sono i puntini) . .	—	1	5
240	1	» » » a arpie a Cartelle	—	1	4
241	9	» con maschere a manichi	1	—	7
242	7	» con ghiande a manichi che 7 sono rotte . . .	—	7	5
243	1	Coltello con manico di argento liscio	—	—	—
244	2	Torcieri con base a triangolo grande, arme de Ser.mi e anima di ferro donati dalla Comunità di Pesaro . . .	175	—	—
245	1	Torciera con base rotonda sopra a 3 zampe dor(at)e . .	75	—	—
246	1	Sedia di legnio coperta di piastra d' arg(en)to lav(ora)ta a Chioccia e ochi di pagone con sedere e spa(llier)a di Teletta Turchina	101	—	—
247	1	Tavolino di legnio coperto di piastra di argento lav(ora)to di basso rilievo con figure e una nave con arme de Ser.mi, e piedi a tronchi	210	—	—
248	1	Rinfrescatoio grande con manichi a mascheroni con 4 zampe di leone con suo coperchio, serve per profumo . .	63	10	—
249	1	Rinfrescatoio e brocca da bottiglieria so(p)ra 4 zampe, un coperchio e catena (ed) arme de Ser.mi	61	11	—
250	2	Rinfrescatoi con brocca grande sopra 4 piedi di leone, con arme de Ser.mi di rilievo con vari lavori e mas(cher)e con suo coperchio e catena	83	4	6
251	1	Rinfrescatoio da bottiglieria con 4 zampe di grifone con manichi a cartocci e maschere, a piedi arme de Ser.mi .	46	2	—
252	1	Profumeria grande in pezzi cinque compresovi il tra(mezz)o che serve p(er) foconcino con 4 zampe di lione (ed) arme di Gubbio	82	4	—
253	1	Banchetto di legnio coperto di piastra di argento con 4 piedi simili coperti da argento liscio	26	11	—
254	1	Banchetto di legnio coperto di piastra di arg.to	27	9	6
255	12	Fruttiere o Tazze con piede alto lav.te a guscio . . .	25	—	—
256	4	Bottiglie con broccorale catenine con due mas(cher)e p(er) una	13	7	2
257	1	Saliera do(ra)ta con la parte di sopra che serve p(er) zucheriera con arme di Sinig(agli)a nel corpo (quello) de Ser.mi Prin(cip)i	6	3	4
258	1	Bacino tutto do(ra)to storiato con fiure (figure) di basso rilievo con arme in mezo de Ser.mi Padr. e di sotto della Com unit)à di Gubbio	9	5	1
259	1	Boccale do(ra)to in forma di un vasetto, sostenuto da un mo(str)o marino	5	7	1
260	2	Bacini grandi do(ra)ti storiati a basso rilievo (ed) arme de Ser.mi	25	7	5
261	2	Boccali grandi fiurati (figurati) di basso rilievo come sopra con arme a piedi della Com(uni)tà di Gubbio anzi città	15	9	5
262	2	Bacini dorati la(vora)ti atorno lorlo, cesellato con suo bocca l)i con arme de Ser.mi e di sotto della Città di Seni(gag)lia	13	9	—
263	1	Vaso da aqua parte dor.to con coperchio e canellino, arme de Ser.mi	6	11	2
264	2	Bacino e Boccale cesellati di basso rilievo arme de Ser.mi don(at)o dali Ebrei	9	3	5
265	1	Bacino parte do(ra)to (con) lavori di basso rilievo arme di S. A. (e della) Com(uni)tà (di)Cantiano	4	9	—

			libb.	once	gr.
266	1	Boccale parte do(ra)to compagnio del sopradetto . . .	1	11	4
267	1	Bacino grande con arme di S. A. e di Fossombrone . .	5	7	4
268	1	Canestrella fig(ura)ta di mostri marini (e) traforata . .	5	5	2
269	1	Scodella tutta dorata con manichi sotto il piede (ed) arme di Sinigaglia	—	8	4
270	2	Saliere quadre da una banda larme di S. A. da altra di S. A(n)g(elo) (in) Va(d o	4	10	—
271	1	Bacino do(ra)to e cesellato (con) arme del Vescovo (di) Tusigniano	6	2	—
272	2	Catini da camera e 2 boccali, arme e lettere della Com(uni)tà di Barchi.	16	—	—
273	1	Panattiera do(ra)ta parte quadra con 4 piedi a cartocci e teste di bue	3	4	—
274	6	Para di smocolatoi con ghiane (ghiande?) ai manichi . .	2	2	4
275	1	Saliera dorata con piede (che) termina con 4 teste di ariete e suo coperchio	2	10	—
(Manca il n. 276).					
277	1	Bacino cesellato con arme senza tozone di S. A. . .	5	4	—
278	1	Sottocoppa con piede alto con arme del Card.le (uno della famiglia ducale) sfrondate	2	—	—
279	1	Sottocoppa martellata con piede basso già do(ra)ta con donum (sic) Mondolfi	1	9	7
280	1	Sottocoppa con piede basso do(ra)to arme in mezo di S. A. e festoni	2	2	7
281	1	Sputarola avuata (ovata) liscia con 4 cherubini e cartocci .	3	6	3
282	1	Saliera tonda con piede quadro con 4 zampe di leone .	—	10	7
283	1	» quadra con arme di 6 gigli, rotta sopra 4 cipolle .		5	5
284	1	Scodella da enpag.to dorato in pezi 28	12	10	—
285	1	Scodella da impag.ta parte do ra)to in pezzi 20 fra grandi e piccoli	16	6	6
286	3	Cucchiari alla Turchesca grandi lav(ora)ti a fogliami parte dorati	—	6	2
287	3	Cucchiari alla Turchesca non dorati e senza arme . .	—	6	2
288	4	» con manichi a termine 3 con una foglia dentro .	—	7	3
289	7	» » a mascheroni e cartocci . . .	—	11	6
290	47	» » a ghianda	6	6	—
291	4	Coltelli di ferro con manichi di argento	—	—	—
292	27	» » » a piedi di caprio (capra). .	—	—	—
293	3	» » » con lame rotte . . .	—	—	-
294	12	Manichi di coltello a piedi di caprio	1	5	2
295	4	Forcine con manico a termine	—	6	4
296	4	» a 2 branche con manichi a maschere . . .	—	5	2
297	3	» a 3 » con piede di caprio	—	2	2
298	3	» a 3 » con mazocchie alli manichi . . .	—	3	2
299	6	» a 2 » e ghiande a manichi	—	6	5
300	40	» a 3 » con ghiande in cima	5	—	—
301	5	Chuchiari rotti con ghiande	—	7	
302	2	» con manicho che fa'n no forcina	—	3	4
303	1	» » rotto a mascherone	—	1	55
304	1	» alla antica con manicho piano	—	—	
305	1	» » » coppa lunga	—	1	1
306	4	» con piede a Caprio	—	4	4
307	1	Spechio con 2 figure dalle bande di arg.to e un mascherone di sopra con ornamento lav(ora)to alla gemina con un pilastro che a casetino (?)	—	—	—
308	1	Spetieria con ornamento di ebano donata dalla repubblica di S. Marino	—	—	—

			libb.	once	gr.
		toio con arme (del) S. P.	1	8	—
309	1	Bacino ovato dorato con lavori di mezo rilievo, nel coperchio della sopradetta	—	—	—
310	1	Scaldapiede di lama di ferro miniato d' oro e argento .	—	—	—
311	2	Vasetti con mascheroni e aneletto in faccia nel primo palchetto di detta spetieria	—		—
312	1	Giglio di argento lavorato a rabesco di color nero . .	—	—	—
313	1	Bronzetto con suo coperchio e manicho nel casettino di mezo nella sopradetta spetieria	—	—	—
314	5	Un coltello con manico di argento, cucchiaro e forcina, un cuchiaro piccolo e saliera picola nel casettino a mano manca di detta spetieria	—	—	—
Manca il 315.					
316	20	Che sei ventose, una lucerna con sua catena, un smoccolatoio e 2 scodelle tutte di argento e una scatolina d'ebano entra (vi sono) 10 ferri da cavar sangue, uno strumento con manicho a vite tutte nel casettino di detta spetieria che mostra due casettini	—	—	—
317	5	Che uno scaldino con manico lavorato a 4 scato.ni in altro casettino di detta spetieria	—	—	—
318	1	Un mortaio con pestello ed altro	—	—	—
319	2	Scopette con manichi di arg.to in altro casettino di detta spetieria	—	—	—
320	16	Che un paio di bilancine, una scatola con 8 spartimenti, una simile tonda, una con 6 tramezi, un rosaio con manicho di argento, uno steccadenti e uno stura orecchi, una canella da servitiali e un paro di forbice (con) manico d' argento, altre tutte d'argento, una braletta traforata di argento e un ramaioliti simili con 2 spatole simile 2 pettini e uno apiccagniolo tutte in altro casettino di detta spetieria	—	—	—
321	7	Che un Cala(ma)ro con suo polverino di arg.to 2 temperini e una lancetta, un paio di forbici e una penna tutta di argento nel sopradetto	—	—	—
322	1	Tavoliere di ebano con suo Tav.e simile in detta spetieria .	—	—	—
Mancano i n. 323, 324, 325.					
326	2	Angeli con candelieri in mano con posare tondo in una cassa di corame turchino con rosette di oro	3	—	3
327	1	Crucifisso di argento sopra il monte e testa di morto in cassa di corame turchino.	3	6	2
328	1	Bicchiere lungo a conchiglia con testa di pescie dorato .	1	6	3
329	1	Tazza o canestrella con 2 arpie p manichi	1	2	5
330	1	Bichiere a sei faccie a cartelle con 2 delfini per manichi .	1	2	5
331	2	Candelieri da altare con 3 piedi di zampe di leone a foglia	6	4	—
332	1	Croce con Cristo per altare con piede a zampe di leone .	6	6	2
333	1	Pavilatore (?) a 6 faccie con suo manicho catena e smocola-			
334	1	Saliera ovata sopra 4 piedi di animali 2 cherubini alle bande	—	7	4
335	1	Redina alla Ungheresca con 4 bottoni di argento dorato e altre a parte	1	1	5
336	1	Orologio di argento da polvere senza coperchio	-	—	—
337	1	Sigillo di argento con manicho di legnio arme del Card.e di Urbino	—	—	—
338	1	Scatolino di argento soppa.to di velluto nero da profumi .	—	—	—
339	1	Cestolina di argento tirato con due manichi e un vasetto sopra sud.ta	—	—	—
340	1	Casettino fatto a modo di deposito messo a oro con fiure di			

			libb.	oncie	gr
		accaro e una Chioccolina marina e angeli in 2 pezzi .	—	—	—
241	1	Penna di argento con manicho di ricalco con alcune perle e gra(na)ti	—	—	—
342	1	Forcina dorata di argento manico di ricalco. . . .	—	-	—
343	1	Crocifisso con croce d' ebano con cartella di rame dorato .	—	11	7
344	1	Casettino smaltato con istorie del testamento Vecchio dorato da reliquie	—	—	—
345	1	Crocifisso con croce d' ebano con 3 cartelle	1	7	3
346	1	Scaldaletto con coperchio lavorato a bocce con manico lavorato a foglie e manico di legnio tornito	5	9	2
347	1	Calamaio e polverino con coperchi tondi	1	3	7
348	2	Coperchi di saliera dorati	—	1	1
349	1	Paio di smoccolatoi rotti	—	2	1
350	1	» » argento di misura	—	1	--
351	1	Saliera ovata lavorata a mascheroni e festoni con 2 s.te dalle bande e 4 zampe di lioni	10	7	—
352	1	Quadretto antico di altezza di un palmo e mezo con Crocifisso, la Mad.a, altre Marie e 2 ladroni e altre fiure fatte a mezo rilievo ornato lavorato alla Zemina e pilastri simili con fregio piene di fiure con una fiura di rilievo in cima che si apre e serra con coperchio di ferro foderato di velluto paonazzo . . . . . , .	—	—	—
353	1	Appamondo (sic) di argento che serve p palla da scaldar le mani con suo vitone dentro	2	—	—
354	1	Spargolo con giglio al capo e stella al manico . . .	—	1	5
355	1	Schizetto piccolo	—	1	6
356	3	Verghette di argento sodo	—	11	4
357	0	Limature e pezetti di argento in 2 fogli rivolti . . .	—	5	7
357 bis	1	Panattiera tonda nel fondo dorata e granita a torno . .	1	6	3
358	1	Cuchiarina con manico a cartoccio	—	3	4
359	2	Cuchiaro e forcina rotti con manico a ghianda . . .	—	2	1
360	9	Pezzi di cucchiari e forcine rotte	—	3	2
361	8	Pezzi di diversi argenti fra quali una manica di coltello .	—	—	7
362	1	Piatto da Cappone con la quercia e corona nell' orlo . .	2	1	4
363	1	Calice tutto di argento dentro dorato con patena simili, il calice lavorato a fogliame con porificatoio dentro una cassa di corame rosso	1	10	—
364	1	Orologio a polvere con 4 ampolline coperto di argento tirato in cassa di corame nero	—	—	—
365	1	Quadro grande di argento con Cristo e apostoli oratione nello orto con 4 angeli ornato di piastra di argento con vaso da acqua santa posto sopra ornamento d' ebano .	—	—	—
366	1	Campana trasforata lavorata a fogliami con 3 catenelle .	1	7	6

RECENSIONI

A. Venturi. *Storia dell' arte italiana. I. Dai primordi dell' arte cristiana al tempo di Giustiniano.* — Milano, U. Hoepli, 1901.

Quantunque disconosciuta ancora (persino da uomini insigni!) l' importanza dell' insegnamento della storia dell' arte nelle scuole italiane, non è men vero che il desiderio di tale insegnamento — che le altre nazioni hanno già — non vada aumentando di anno in anno fra gli studiosi in genere e fra quelli della nostra let-

teratura in ispecie; chè il nobile e promettente risveglio per le cose dell' arte che da circa un decennio a questa parte va sempre più aumentando in Italia e il considerevole numero di buone pubblicazioni che hanno veduto la luce in questi ultimi anni, stanno là a provarlo.

Una buona storia dell' arte italiana, dettata con sicuro metodo critico ed esposta da un italiano in forma chiara e geniale era vivamente attesa dai cultori di discipline storiche e da quanti hanno a cuore l' educazione del fiore della gioventù italiana. E nessuno, per un lavoro altrettanto nobile quanto arduo, nessuno meglio del prof. Adolfo Venturi poteva accingersi ad un' opera simile con una più lunga e più sicura preparazione. « Noi manchiamo di tutto, — scriveva anni sono il V. in proposito delle cattedre di storia dell' arte italiana, — noi manchiamo di tutto perchè non si è pensato mai a educare. Il nostro patrimonio artistico si disperde, perchè i cittadini non sono educati a conoscerlo e ad amarlo; gli studi della nostra letteratura, della civiltà italiana rimangono aridi ed incompleti, perchè non s' interrogano i monumenti dell' arte ».

Tale stato di cose che il V. vivamente deplorava, con sentimento di pietà verso chi avrebbe il dovere di sentire le necessità della vita italiana, e la nobile ambizione di essere utile a chi studia ed a quanti seguono con affetto il movimento intellettuale del nostro paese, dovettero indurre l' illustre uomo alla difficile e grave impresa.

Questo primo volume, col quale s' inizia la vasta opera del V., tratta del periodo che va dai primordi dell' arte cristiana al tempo di Giustiniano; in esso l' A. esamina, con l' acutezza dell' ingegno e la vasta sua dottrina, non le semplici manifestazioni dell' arte, poichè ciò soltanto non basterebbe a comprendere l' arte nella sua intimità — la grande universalità delle arti figurative e l' universalità dell' arte cristiana determinata dal romanesimo, — ma intendendone e dichiarandone le origini, le ragioni, il valore.

Il secondo volume, già in corso di stampa, comprenderà il periodo che va dal tempo dei Longobardi all' inizio dello stile nazionale; il terzo, che uscirà egualmente entro il corrente anno, dal secolo XIII alla fine del Trecento; il quarto e il quinto, che vedranno la luce nel 1902, tratteranno del Quattro e del Cinquecento, e nell' anno dipoi uscirà l' ultimo volume, che si occuperà del periodo che corre dal secolo XVII all' arte contemporanea. Quando si tenga in mente che l' arte de' primi secoli del cristianesimo era guardata dalla maggior parte degli scrittori quasi esclusivamente dal punto di vista religioso e quindi con criteri chiusi e ristretti, ben si comprende la importanza di questo primo libro nel quale sono ricercate e rivelate le forme dell' arte cristiana, senza dimenticare le forme pagane languenti, quelle stesse che molti secoli dopo splenderanno ancora di nuova luce. Laonde lo studio di tutte le manifestazioni artistiche del periodo in cui, come si esprime il N., i popoli latini raccolsero l' eredità dei secoli precedenti per trasmetterla al mondo moderno, non poteva non riuscire della massima importanza. Ma, senza fermarci ad altre considerazioni, diamo un rapido sguardo al contenuto di questo primo volume.

Quando i primitivi cristiani, avverte subito il V., ricorsero all' arte classica, chiesero forme semplici: erano perseguitati ed oppressi, e non conveniva loro la magnificenza dell' arte per i ritrovi sotterranei; oltrecchè ripugnava quasi a' primi cristiani giovarsi di forme proprie della ricchezza e del fasto pagano. Dello scorcio

del I secolo, nell' apogeo di Santa Domitilla si ha tuttavia qualche raro esempio di composizioni cristiane; e nel II secolo, i cimiteri di Priscilla, Pretestato e Lucina ci mostrano già, alquanto sviluppati, i primi elementi dei soggetti principali dell' allegorismo cristiano.

A proposito dell' immagine del Buon Pastore che, in detto secolo, l' amore della natura mosse i maestri della nuova religione a trarre dall' arte classica, dalle rappresentazioni pastorali e della vita campestre che Teocrito e Virgilio avevano cantata, scrive il V. una pagina splendida e che qui vogliamo riportare. « La scoltura — egli osserva — ritrasse l' imagine del Buon Pastore dopo che la pittura l' aveva determinata nelle catacombe. In generale la scoltura procedette più tardi della pittura sulla via aperta dalle idee cristiane; e specialmente si applicò ad ornare i sarcofagi, le arche sepolcrali, divenute d' uso comune dopo gli Antonini, costruite a mo' di tempietti o di edicole, spesso con una porta aperta nel mezzo, la quale significava nei bassorilievi etruschi o tuscanici la porta dell' Averno. Avevano un piccolo tetto; agli angoli, ornamenti detti « orecchioni », rappresentanti gli acroteri di un tempio. I cristiani riponevano il corpo dei loro fratelli là dove le membra, come scrisse il poeta Prudenzio, dovevano riposare odoranti. Ma non si poteva scolpire, così come si abbozzavano dipinti, nell' ombra delle necropoli; e i cristiani perciò dovettero ricorrere ad acquistare dallo scalpellino pubblico i sarcofagi che non contradicevano alle loro credenze, o che in qualche modo potevano adattarsi alle idee loro. Quindi non isdegnarono, in mancanza di meglio, i sarcofagi ov' era raffigurato il gruppo di Amore e Psiche, perchè videro nel mito la dottrina dell' anima umana nutrita dall' amor divino; e più facilmente scelsero quelli ove era figurata la vendemmia, in cui i pagani avevano adombrato la morte prematura, e i cristiani simboleggiarono invece i frutti delle abbondanti promesse divine, raccolti a gara festosamente dagli eletti in figura di genî.

« Nel II e nel III secolo il ciclo delle rappresentazioni si svolse sempre più; ma nessuna forma ebbe ancora un valore intrinseco: era soltanto il segno delle idee dei semplici ed umili cristiani. Il sarcofago di *Livia Primitiva,* trasportato dal cimitero Vaticano al Museo del Louvre, e recante la data dell' anno 273, presenta l' imagine del Buon Pastore tra due pecorelle, l' àncora e il pesce. Fra le persecuzioni i derelitti non pensavano all' arte, pensavano alla preghiera.

« Sopravvenne una grande persecuzione ai cristiani, leggesi in una lettera del sacerdote Pastor a Timoteo, e molti ricevettero la corona del martirio. Prassede ne nascose un gran numero nel suo oratorio, e li nutriva di cibi e delle parole di Dio. Ma Antonino imperatore, saputo di quella riunione, ne fece prender molti, e li condannò al taglio del capo. La Vergine Prassede raccolse allora nella notte i loro corpi, e li seppellì nel cimitero di Priscilla il settimo giorno delle calende di giugno. Poi la vergine del Signore, oppressa dal dolore, non chiese più altro che la morte. Ora, le sue preghiere e le sue lagrime salirono al cielo; cinquantaquattro giorni dopo la passione de' suoi fratelli, se ne andò a Dio. E io Pastor, prete, ho collocato il suo corpo presso il padre di lei ». Così parla un testimone; e noi non domanderemo artistiche testimonianze alle anime sante dei perseguitati e dei martiri. Il loro coraggio era sostenuto dall' idea del trionfo; la morte stessa era la guida luminosa alle porte del cielo, che si aprivano per le sante vittime portate dalle mani degli angeli verso l' Oriente, verso i giardini fioriti, ombreggiati dai roseti. Le carni dei felici, divenute immateriali e diafane, lasciavano intrave-

dere la purezza dei cuori, mentre un' atmosfera di profumi li circondava e dava loro la vita. All' ingresso del cielo i serafini li accoglievano con grida di giubilo, e tra raggi abbaglianti, in mezzo ad una cittadella dalle mura lucenti, ecco il Cristo giovane, dai capelli nivei, salutato con un bacio dai martiri. Con tali visioni il cristiano delle catacombe non poteva rappresentare i drammi della vita terrena, scene di martirio e di morte; l' atleta del Signore sognava palme e corone, la giustizia e la luce ».

Abbiamo voluto riportare intiera questa pagina del Venturi per mostrare a chi legge come l' opera sua non riveli soltanto i pregi dell' uomo dotto, dello storico sapiente, il quale, discorrendo di storia dell' arte, guarda e risolve, per via, molte fra le più ardue questioni di critica, ma per mostrare anche i pregi dello scrittore forbito che espone e chiarisce il pensiero in una forma italianamente pura e geniale.

Nel terzo secolo, seguiamo ancora l' A., si complicano alquanto nelle catacombe le rappresentazioni bibliche e in quelle di Priscilla si vede la più antica figurazione del primo peccato, la quale rimane tipica nell' arte cristiana sino alle tavolette che nel principio del secolo XVI adornano i basamenti delle ancone d' altare; non di meno, mentre in detto secolo si nota un predominio crescente dei tipi biblici, si appalesa ad un tempo un esaurimento graduale dell' arte, dal secolo III al IV. Ma giunsero i tempi in cui la Chiesa sentì sorgere da necessità del culto necessità artistiche; e alle scene semplici successero quelle che traducevano i libri santi; alla devozione degli umili, la sapienza dei dottori della Chiesa; al mistero, la luce; al simbolo, la storia. Siamo al IV secolo, ai giorni del trionfo del cristianesimo: non si nasconde più il significato dentro le forme, si estrinseca..... Allora l' arte si affrettò a delineare le nuove immagini, a creare nuovi tipi e, quantunque sulla via della decadenza, in un ultimo sforzo compilò i codici dell' arte cristiana. La grande rivoluzione storica era avvenuta dal giorno in cui Costantino proclamò il cristianesimo religione ufficiale dell' Impero.....

L' arte, legata alle antiche forme, pareva compiacersene per esprimere i nuovi concetti. Fuori dell' oscurità delle catacombe l' atmosfera era troppo satura di paganesimo, perchè esso non dovesse penetrare più profondamente di quanto era già penetrato nel seno del cristianesimo e influire più o meno efficacemente sulle idee, sui costumi, sulle istituzioni e sull' arte cristiani. Nel IV secolo incomincia a fervere questo gran movimento, la compenetrazione più viva degli antichi coi nuovi elementi; la quale, continuando nei secoli, anche attraverso la barbarie, produrrà nuove meraviglie.

Sotto le stratificazioni dell' arte ellenica, osserva ancora il V., nella Roma imperiale vivevano forme popolari, povere, rozze, che al cessare della magnificenza romana rappresentarono ad evidenza l' artistica potenzialità della razza, poi, mutando e rimutando, divennero le forme consacrate dai Pisani e da Giotto; così come, al decadere della coltura di Roma, nella lingua, invece delle nobili, solenni parole di Cicerone e di Tacito, risonarono più generalmente motti volgari, che, per via di lente trasformazioni, formarono l' idioma di Dante.

Dimostra il nostro come tutta l'arte del medioevo guardò alle forme dell' arte classica quasi disfatte nei bassi tempi, e come quasi tutte le idee che ebbero svolgimento nel medio evo, si trovano, almeno in embrione nel periodo che corre da Costantino a Giustiniano.

Discorrendo della pittura di quel periodo prova come essa fosse poco esercitata ed avesse pochi ed oscuri rappresentanti; così nella quarta parte del volume tratta ampiamente della scultura, prendendo in esame tutte le manifestazioni scultorie sul marmo, sull' avorio, sul legno, sui metalli battuti, filati, incisi, sulle monete, clipei, gemme, ecc., seguendo sempre il metodo rigorosamente critico nello studio particolare di ciascun monumento; ricostruendo per tal modo le origini dell' arte nuova, per via del frammento di musaico, della tavoletta d' avorio, del vetro dorato, della stoffa figurata del cammeo, e lasciando nell' animo dello studioso vivo il desiderio di ammirare e interrogare i volumi che a questo, bellissimo, faranno seguito.

Tipograficamente, il libro, come tutte le opere pubblicate dal prof. Venturi e stampate con intelligente cura dal benemerito editore che tanto onora l' arte libraria italiana, non lascia nulla a desiderare, nella sua veste magnifica, ed è ricco di ben 462 incisioni in fototipografia, molte delle quali del tutto inedite.

E. Calzini.

Ing. Emilio Rosetti. *Forlimpopoli e dintorni.* — Seconda edizione, con varie modificazioni ed aggiunte. — Milano, Tip. Capriolo e Massimino, 1900.

L' ingegnere Rosetti, non nuovo per le molte e varie sue pubblicazioni agli studiosi, nativo, se non erriamo, di Forlimpopoli, è autore inoltre di un grosso e bel volume, *La Romagna*, studiata dal punto di vista geografico e storico, pubblicato nel 1894 coi tipi impeccabili del comm. U. Hoepli.

Il volumetto che abbiamo qui sopra indicato tratta dunque di una delle più piccole città che adornano la Romagna ed è una descrizione accurata o, meglio, la più bella guida che l' egregio A. potesse darci del suo paese nativo, avendo egli tenuto conto, per ciò specialmente che si riferisce alla storia ed alla illustrazione delle non numerose cose dell' arte ivi esistenti, delle pubblicazioni che in questi ultimi anni si sono andate stampando in proposito nelle riviste e ne' giornali di Romagna.

Giovandosi degli scritti del Vecchiazzani, dell' Ughelli, del Sansovino, del Moroni e di altri, riassume il R. con mano sicura la storia di Forlimpopoli, dalla sua fondazione al 1860; discorre quindi delle costruzioni principali del luogo, della Rocca, del Teatro, del Foro annonario, della chiesa parrocchiale di San Ruffillo, interessante e relativamente ricca d' opere artistiche (illustrata dallo scrivente nel *Bullettino della Società fra gli amici dell' arte* — Forlì, 1895), della chiesa di S. Pietro, de' Servi, del Carmine, ecc. La terza parte del volumetto è dedicata agli uomini illustri del luogo, de' quali l' A. offre ottime notizie.

In appendice raccoglie il R. importanti memorie, le quali videro già la luce in alcune riviste italiane, e che trattano appunto dell' antica *Emilia*, delle tre vie romane della Romagna, Emilia, Flaminia e Popilia; stampa alcuni documenti relativi ad antiche famiglie patrizie forlimpopolesi; presenta la serie dei vescovi, tolta in gran parte dall' Ughelli; dà l' elenco degli Abàti commendatari e vicari che ressero l' Abbadia di San Ruffillo e, infine, riporta gli statuti della città, ed alcune notizie, brevi, di luoghi prossimi a Forlimpopoli, quali Selbagnone, S. Andrea in Rossano, S. Leonardo in Schiova, Fornò o Forniolo e Madonna del Lago.

L' elegante volumetto è illustrato con alcune incisioni, che avremmo desiderato più numerose e più belle, ed è corredato di una nitida pianta della città. Un altro appunto lieve vorremmo fare all' egregio autore: quello d' aver dimenticato di darci le riproduzioni in fototipia delle nobili pitture del Longhi, del Menzocchi, del Palmezzano, e di tutti e due i monumenti che si ammirano in San Ruffillo e di quello di Frate Bianco in Fornò, del qual lavoro specialmente, data la sua importanza, il R. avrebbe dovuto intrattenere e illuminare maggiormente i lettori, come avrebbe dovuto dire qualche cosa delle pitture che adornano l' atrio dell' insigne rotonda di Fornò.

E. C.

A. Gotthold Meyer. *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei.* Zweiter Theil. Die Blüthezeit. Mit 14 Tafeln und 146 Abbildungen in Text. — Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn. 1900.

In splendida veste e, ciò che più monta, scritta anch' essa in forma rigorosa e chiara, ecco un' altra di quelle opere che di quando in quando sanno presentarci dotti stranieri, innamorati del nostro bel cielo e dell' arte nostra; un' opera che al pari di alcuni lavori, ad esempio, del Bode, dello Schmarsow, del Müntz, del Berenson, del Reymond, e di altri studiosi forastieri, che interessano grandemente la storia dell' arte italiana, meriterebbe di andare per le mani de' nostri giovani studiosi.

Il volume è il secondo dell' opera del Meyer dedicata alle costruzioni ed alle opere scultorie di Lombardia, sorte lungo il periodo della prima rinascenza. Esso incomincia con uno studio sulla decorazione dei due chiostri della celebre Certosa di Pavia, donde si avverte, sotto l' influsso del Filarete e di Guiniforte Solari, lo svolgersi dell' arte del Mantegazza e dell' Omodeo, che il M. (allo stesso modo che nel suo primo volume aveva proclamato scultori dello stile di transizione maestri come Giovannino de' Grassi, Giacomo e Matteo da Campione, ecc., giudicati sino allora quali semplici decoratori) considera scultori e architetti, quali furono in Toscana Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole e Benedetto da Maiano.

Poscia uno studio accurato geniale della elegante e ricca cappella Colleoni a Bergamo forma la seconda parte del libro e serve a far conoscere oltre lo stile dell' Omodeo, l' inesauribile fantasia de' decoratori lombardi.

Una piccola parte del libro, quella dove il M. tratta dello « Stile bramantesco » ed in cui il nostro prende in esame i monumenti di Urbino, Urbania, Faenza, Forlì ed Imola, per mostrare la genesi dell' arte bramantesca, i lettori della Rassegna conoscono già, avendone letta la traduzione, gentilmente favoritaci dallo stesso autore, nel n. 3-5 dell' anno scorso.

Dopo tale capitolo continua l' A. con lo studio diligente di vari edifici di Lombardia, quali le chiese di S. Maria presso San Satiro e di S. Maria delle Grazie, di Abbiategrasso, di Pavia, Lodi, Cremona, Piacenza, ecc., ricercandovi le più genuine manifestazioni dell' arte bramantesca.

La parte più voluminosa dell' importante lavoro consacra il M. alla facciata della Certosa di Pavia, sulla quale genialmente s' indugia, rilevandovi la singolare bellezza e ricchezza della decorazione e riuscendo, dopo tutto quanto è stato

scritto in proposito in questi ultimi tempi da altri dotti che precedettero il valente professore tedesco, a scrivere pagine interessanti, a fare osservazioni originali, a vedervi infine ciò che altri non vi aveva veduto ancora.

Argomento di studio formano altresì alcune parti del Duomo di Milano, per ciò che l' A. vi scopre dello stile bramantesco, la decorazione ornamentale lombarda del rinascimento esaminata nella chiesa dei Miracoli e nel palazzo comunale di Brescia, di cui il nostro offre splendide illustrazioni d' insieme e di dettagli. Un altro capitolo è consacrato alla ornamentazione della chiesa di S. Lorenzo in Lugano e della Madonna di Tirano. Il Meyer chiude infine con uno studio comparativo nel quale espone varie considerazioni d' indole generale sull' architettura lombarda del rinascimento, posta a confronto con quella toscana e veneta, mostrando inoltre la parte avuta in Lombardia dall' arte romanica, e determinando fino a qual punto l' arte gotica influisse sulle opere dei maestri lombardi.

L' opera pregevolissima, che pone il giovane critico tedesco fra i più autorevoli e appassionati studiosi dell' arte nostra, e che gli intelligenti accoglieranno certamente con tutto il favore, è adorna di un grande numero d' illustrazioni magnificamente riprodotte; e ciò torna ad onore anche del sig. Guglielmo Ernest di Berlino, l' editore solerte che all' opera del Meyer ha saputo dare una veste veramente signorile.

E. Calzini.

BIBLIOGRAFIA

Opere di carattere generale.

*** Nella elegante rivista di Bergamo, l' *Emporium* del dicembre s., il dott. L. G. inserisce un geniale articolo adorno con belle e numerose incisioni, su **La fuga in Egitto**, illustrata secondo la fantasia di artisti e di narratori che si inspirarono di su le antiche tradizioni o di su le interpretazioni patristiche della S. Scrittura.

*** Nello stesso fascicolo S. di Giacomo discorre de **Gli affreschi di Boscoreale** riproducendo alcune fotografie tratte dal museo De Prisco e dagli affreschi scoperti qua e là sulle pareti del portico del secondo peristilio nella casa scavata ultimamente Dal de Prisco.

*** Nel fascicolo di gennaio u. s., dello stesso *Emporium*, G. Smirich pubblica un importante studio intorno al **Tempio di S. Donato in Zara**, un edificio del secolo IX, in forma rotonda, a due piani, e coperto da una cupola che colla sua mole sovrasta a tutti i fabbricati della città. Il lavoro dello S. è un' ottima illustrazione del bell' edificio imitante il S. Vitale di Ravenna, benchè questo sia in forma ottagona e quello circolare, « La disposizione generale della pianta, nota giustamente il N., la sovrapposizione di due chiese, quello che

ci resta della cupola, la posizione stessa del nartex, il di cui asse maggiore non taglia ad angolo retto l'asse del tempio, segnano tanti punti di somiglianza col bellissimo tempio bizantino del VI secolo ». Il tempio di S. Donato differisce sostanzialmente solo nelle absidi, in numero di tre, al piano inferiore ed altrettante al piano superiore, mentre in S. Vitale una sola grande abside occupa lo spazio per tutta l'altezza del tempio. Lo studio dello S. che, come si disse, è condotto con tutta diligenza, va adorno di ben 42 illustrazioni tratte da fotografie e da disegni eseguiti dall'autore stesso; il quale riferisce e giustifica il proprio sistema di restauri del tempio, destinato oggi a museo della città e del distretto di Zara, ed accenna largamente alla importanza di esso museo ed agli incrementi suoi sempre maggiori, augurando che l'opera propria « venga da altri continuata con amore e perseveranza, condizioni indispensabili per progredire e raggiungere la realizzazione di un voto che sta nel cuore di tutti, quello cioè del ritorno in Zara della collezione Pellegrini-Danieli, che in S. Donato troverà la sua sede legittima e decorosa, portando in quell'ambiente, oramai sacrato all'archeologia, la nota geniale dell'arte ».

*** Il prof A. Sacco nel n. 6-7 di *Arte e Storia* (1901) pubblica uno scritto ove è considerata **L'arte nel culto e specialmente nell'altare.**

*** Su **I dipinti di Boscoreale e la loro tecnica** discorre in *Rassegna d' arte* (gennaio 1901) anche Luigi Cavenaghi, il quale crede, per esperimenti fatti su alcuni frammenti sacrificati dal piccone durante lo scavo, che detti dipinti siano stati eseguiti a tempera, e non a fresco, e neppure a cera. Biasima poscia il metodo adottato per lo stacco delle pitture (e ne dice la ragione), affermando che il miglior modo di conservare i dipinti è quello di lasciarli « al posto ove si trovano, perocchè lasciati nel loro ambiente, oltre destare un assoluto interesse, offrono garanzie ben maggiori per la loro conservazione; senza contare che l'applicazione della vernice (a cui quasi sempre si ricorre per ridonare ai dipinti staccati, la primitiva vivacità), snaturando l'indole stessa della tecnica impiegata, fa sì che i colori ingialliscono col tempo, come appare palesamente nei dipinti trasportati al Museo di Napoli ».

*** Federico Hermanin, ne *L'Arte* (fasc. X-XII, 1900) diretta da A. Venturi, dà notizia di diversi articoli e memorie che si riferiscono a maestri italiani pubblicate in periodici stranieri. Alcune di tali notizie riassumiamo dalla splendida rivista romana nella presente *bibliografia.* Altre notizie bibliografiche tratte dalle riviste italiane presenta, nello stesso fascicolo de *L' Arte*, Ettore Modigliani.

*** **La villa della Regina Margherita e le sculture del Museo Boncompagni-Ludovisi.** Sotto questo titolo G. Carotti stampa nell' *Emporium* del gennaio scorso un articolo intorno al noto palazzo che, fino a poco

tempo fa, si chiamó di Piombino. D'ora innanzi il magnifico palazzo, i giardini ed i casini formeranno la Villa Regina Margherita ed il Museo, del quale sono menzionate le principali opere d'arte dal C., che ne dà anche le riproduzioni, andrà ad arricchire quello delle terme di Diocleziano. Adornano il breve scritto le illustrazioni del palazzo, dello scalone, di quattro scolture antiche, del *ratto di Proserpina* del Bernino e della volta di una sala a pianterreno col celebre affresco del Guercino: *Aurora che scaccia la Notte.* — Un altro articolo, sullo stesso argomento o, meglio, sul **Museo Ludovisi-Boncompagni,** corredato di ben 15 illustrazioni, pubblica A. Avena nella *Rivista d' Italia* del mese di febbraio.

*** Della **Sesta Esposizione del Gabinetto delle stampe a Roma** e, più propriamente, dei **chiaroscuri,** discorre nell'*Emporium* del febbraio 1901 Romolo Artioli, il quale inizia la rassegna delle stampe esposte con la seguente osservazione: « Il vero speciale termine tecnico per definire il genere d'incisione di cui s'é aperta la sesta esposizione, è quello di stampe a chiaroscuro o chiaroscuri » e non di stampe a due tinte, o stampe colorate, perchè le tinte sono quasi sempre in dette stampe in maggior numero, almeno tre, e l'incisione a colori non è quella a chiaroscuro; quindi, seguendo il Bartsch, distingue i chiaroscuri in due classi, quelli a due e quelli a parecchie tinte, tutti eseguiti in legno, su parecchie tavole, a rilievo, e ritesse, a grandi tratti e dal suo punto di vista, la storia dell'incisione, poscia prende in esame molte fra le più importanti delle 146 incisioni e 6 disegni disposti in quell'ultima mostra su 133 cornici. Accompagnano lo scritto dell'A. quindici illustrazioni da stampe e disegni.

*** In questo medesimo fascicolo del bel periodico di Bergamo, a proposito de **I sigilli attraverso la storia,** Luigi Falconi stampa un articolo di particolare importanza per gli studiosi di storia e di arte, accompagnando lo scritto con molte riproduzioni di grandi sigilli medievali, del rinascimento e moderni.

*** Solone Ambrosoli nel 1° numero di *Rassegna d' Arte* plaude, in uno scritto intitolato **S. M. il Re e il « Corpus numinorum italicorum »** alla grandiosa impresa di S. Maestà il Re Vittorio Emanuele III, la quale « quantunque rivolta sovratutto ad intenti scientifici, è destinata a giovare non poco, indirettamente, anche allo studio dell'arte; poichè, fra l'altro, divulgherà e farà meglio conoscere gli innumerevoli gioielli artistici onde vanno superbe le monetazioni italiane dei secoli XV e XVI. »

*** Lo stesso S. Ambrosoli nel n. 2 di detto periodico richiama l'attenzione degli studiosi su **di un medaglista ignoto del secolo XVI,** a proposito della medaglia di Prospero Visconti, firmata D. S. e pubblicata dall'Armand, che l'A. toglie al fiorentino Domenico Santini al

quale il Milanesi l' aveva erroneamente attribuita; mentre per le ragioni dall' A. esposte il nome del Santini va cancellato, almeno per ora, dall' elenco de' medaglisti italiani.

*** C. Ricci nel medesimo fascicolo di *Rassegna d' Arte* dà l' interpretazione dell' ultimo quadro a musaico, (dal R. riprodotto) che si vede nella zona superiore della parete sinistra, in Santa Apollinare Nuovo di Ravenna, che rappresenta, secondo quanto egli giustamente osserva, **Le nozze di Cana.**

*** Nei fascicoli I e II di *Napoli nobilissima* (1901) N. F. Faraglia termina l' illustrazione diligente del **Libro di S. Marta,** un interessantissimo volume in pergamena cogli stemmi alluminati delle persone piú insigni, che un tempo erano ascritte al *Collegio dei Disciplinati* eretto nella chiesa di S. Marta. Il libro si conserva nell' Archivio di Stato in Napoli. La prima parte dello scritto del F., dedicato al volume contenente una bella e lunga serie di miniature che vanno dalla prima metà del secolo XV al 1600, è inserita nel fascicolo II, a. IX della stessa *Napoli n.*

*** Gino Fogolari, nel fascicolo I-II (1901) de *L' Arte* prende in esame il bel volume del prof. Alfred Gottthold-Meyer: **Oberitalianische Fruhrenaissance Baute und Bildvverk der Lombardei. — Zvveiter Theil. Die Bluthezeit.** Berlin, Wilhelm Ernst und Sohn, 1900.

*** C. de Fabriczy. in un articolo inserito nello stesso fascicolo de *L' Arte* dimostra che **la statua di Sant' Andrea all' ingresso della sagrestia di San Pietro** in Roma non è di Paolo Romano: la figura tozza e senza forma, dallo Gnoli e dal Leonardi attribuita al detto maestro « si discosta essenzialmente da tutte le produzioni del suo scalpello » e si appalesa chiaramente come un prodotto dell' arte barocca.

*** Mons. Gaetano Beani nel fascicolo I, a. III, del *Bullettino storico Pistoiese* si occupa **del Calice e della Croce detti** di **S. Atto** nella Sacrestia « de' belli Arredi » in Pistoia: un calice la cui *coppa* può essere stata adoperata da S. Atto, e poi, dopo molti e molti anni, forse quando fu ritrovato il suo corpo intatto (1337), adornata e arricchita nel nodo e nel piede, come oggi si ammira; ed una croce con un piedestallo di argento, in parte dorato e ornato con pietre rosse, della seconda metá del secolo XIV.

*** Giuseppe Castellani — Le monete di Ancona durante la dominazione francese 1799. Paris, au siège de la société française de numismatique 1900.

Giuseppe Castellani — Estratto dai Commentarii dell' Ateneo di Brescia, anno 1900.

Sono due importanti memorie che arrecano considerevole contributo alla storia delle zecche italiane. Nella prima il Castellani assoda con prove di fatto e ragionamenti come la zecca di Ancona nel celebre

assedio del 1799 abbia agito non solo per conto della città, ma anche dello stato e come molti dei prodotti che si attribuiscono alla zecca di Roma debbono invece dirsi proprî di quella di Ancona. E prende in esame 32 coni che si conservano nel Museo Nazionale di Ancona. E viene alla conclusione che:

« La zecca d'Ancona coniò nel 1799 monete d'oro e d'argento e di rame e bronzo, le prime con coni pontifici, le altre con coni repubblicani.

« Alle monete di Pio VI notate dal Cinagli come coniate in Ancona devono aggiungersi tutte quelle corrispondenti alle impronte dei coni conservati nel Museo Nazionale di Ancona:

« Tutti questi prodotti non vennero in luce che durante l'assedio.

Nella seconda nota il Castellani prendendo in esame e riproducendo delle partite di conti registrate nei codici malatestiani di Fano, dà notizie della zecca di Pandolfo Malatesta signore di Fano e di Brescia, per ciò che riguarda propriamente la zecca di Brescia.

È un esame minuto e coscienzioso che apporta notizie nuove e corregge errori di fatto e di apprezzamento di scrittori anteriori (S. Scipioni).

*** Francesco Malaguzzi nella *Rassegna d' Arte* del febbraio scorso, stampa copiosi e importanti documenti, dal 1420 al 1593, di molti artisti che lavorarono d'intaglio e di tarsia per diverse chiese di Bologna, promettendo, in proposito, un più ampio lavoro che abbraccierà la produzione di quel ramo d'arte anche a Modena, a Reggio, a Parma, a Ferrara e nelle città minori dell'Emilia le quali tutte, più o meno, sono ricche di lavori in legno dei secoli XV e XVI, per mostrare le relazioni delle famiglie d'artisti fra loro nella stessa regione, nel movimento generale dell'arte. Lo scritto intitola così: **L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento.**

*** Antonio Filangieri di Candida in *Napoli nobilissima* del gennaio ultimo pubblica, senza discuterne le attribuzioni, una lista di quarantasei quadri che dalla Galleria di Francavilla furono trasportati ne' primi dell' anno 1806, per desiderio di Ferdinando IV di Borbone, da Napoli a Palermo. Sono pitture, la maggior parte, che si attribuivano ai più grandi artisti italiani e stranieri: fra Bartolomeo, Tiziano, Rembrand, Leonardo da Vinci, Raffaello, Vandich, Rubens, Correggio, Giotto, Giambellino, Domenichino, Mantegna, Holbein, Durer, ecc. **Monumenti ed oggetti d'arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806**, giustamente intitola lo scritto il Filangieri, il quale stampa anche un elenco di busti, statue e vasi etruschi asportati dalla *Fabbrica dei vecchi studi*; un'altra lista di 25 quadri tolti dalla Pinacoteca di Capodimonte, ove, fra gli altri, figurano il Barocci, il Poussin, il Parmigianino, Raffaello, i Caracci, il Guercino, Andrea del Sarto, Giam-

bellino, Guido Reni, ecc.; molti oggetti, monete, statuette, busti, ecc., tolti dal Museo di Portici; poi una lunga nota di porcellane, di medaglie e monete antiche tolte da Capodimonte. Le copiose notizie che il F. trasse da un carteggio che si conserva nell' Archivio di Stato a Napoli sono utili per la storia dei singoli oggetti, come per rintracciare quelli che, dopo la ristorazione, non furono restituite alle collezioni di Napoli.

Nello stesso carteggio, segnato: *Casa Reale*, fascio 951, trovasi in fine una supplica del 1807 di Padron Domenico Cafiero di Piano di Sorrento, il quale chiede la somma che gli spetta per aver trasportato il museo di Portici a Palermo, unitamente con la libreria di S. M. la Regina.

*** In *Zeitschrift für bildende Kunst* del settembre 1900, W. Neumann rende conto delle **Collezioni artistiche baltiche**. Fra le opere di maestri italiani notansi: nella collezione del signor von Liphart, nel castello di Rathshof, un ritratto del Tintoretto del 1547, un lavoro giovanile di Michelangelo, un altro lavoro del Donatello (San Girolamo); una statuetta, un Gesù Bambino, di Desiderio da Settignano ed una Mad. col B. di Luca della Robbia. Fra le pitture, una pala d'altare di Spinello Aretino; una predella di Filippino Lippi; un tondo con la Sacra Famiglia, di Pier di Cosimo; una Mad. col Putto ed angeli del Boccaccino.

*** Intorno a **le pitture della cupola di S. Vitale in Ravenna** discorre, ne *L' Arte* (fasc. X-XII, 1900), Corrado Ricci, al quale si deve l' iniziativa di togliere le barocche pitture che ingombrano la cupola del bel tempio bizantino e rimetterne a nudo la struttura originale. Lo scritto del R., ch' é una particolareggiata relazione sui lavori che sotto la direzione dello stesso si vanno eseguendo in S. Vitale a Ravenna, è accompagnato da quattro illustrazioni, una delle quali rappresenta uno schizzo dell' interno del S. Vitale, eseguito dal Sangallo giovine.

*** Nello stesso fascicolo de *L' Arte* Hans Mackowsky dà notizia de' **nuovi acquisti delle collezioni berlinesi**, soffermandosi, per ciò che riguarda i maestri italiani, su alcune opere del Tintoretto (del quale riproduce una bella Annunciazione), di Francesco Guardi, della Scuola di Nino Pisano (a proposito di due statuette, la Vergine e l' Angelo annunziante, pure riprodotti), della scuola di Donatello, dell' Albani, ecc.

*** **Il Museo Settala** (Contributo per la storia della cultura in Milano, nel secolo XVIII). Milano, tip., Gonfalonieri, 1900. É uno studio pubblicato dal dott. Gino Fogolari, o meglio, una ricostruzione sulla guida di documenti tratti d' archivio e dagli scritti riguardanti l' insigne Museo Settala, che il tempo e gli uomini hanno fatto a gara a distruggere, e che tornerà vantaggiosa a chi intenda occuparsi della cultura della capitale lombarda nel Seicento.

*** **Appunti sulla storia dell' arte in Sardegna: Gli amboni del duomo di Cagliari**, è il titolo di un diligente studio che ENRICO BRUNELLI stampa ne *L' Arte* di gennaio-febbraio, 1901, intorno a due grandi amboni (che il B. riproduce insieme con l' architrave della porta della Chiesa di S. Andrea in Pistoia) di forma quadrangolare e adorni di bassorilievi con soggetti del Nuovo Testamento, e che si riconnettono, iconograficamente e stilisticamente, alle manifestazioni della scultura romanica che ancora restano in Toscana. Il B. crede ch' essi possano assegnarsi al secolo XII o, in ogni caso, al principio del secolo XIII.

Abruzzo

*** Nell' ultimo fascicolo dell' ottima *Rassegna Abruzzese di storia ed arte* (Sulmona, agosto-dicembre 1900), diretta da G Pansa e P. Piccirilli, è uno scritto di E. BERTAUX su **Gli affreschi di S. Vincenzo al Volturno e la prima scuola d' artefici benedettini nel IX secolo.** « La storia dei primi pittori benedettini d' Italia, scrive il B., rimarrebbe per sempre nell' ombra, se, pochi anni or sono, uno degli uomini che oggi fanno il più grand' onore all' Ordine di San Benedetto, non avesse saputo ritrovare nel suolo stesso dell' altipiano volturnese una serie di pitture del nono secolo, sfuggite a tutti i ricercatori delle antiche memorie e conservate come per miracolo. S. E. Monsignor Oderisio Piscicelli-Taggi, cui è dovuta l' importantissima scoperta, la rese di pubblica ragione in una lettera indirizzata al Padre Tosti, che fu stampata nel 1885 e ristampata nel 1896 (*Pitture cristiane del nono secolo. Badia di S. Vincenzo alle Fonti del Volturno.* Tipo-litografia di Monte Cassino, in 8° di 23 pag.). Il Piscicelli che le pitture descrisse « con una esattezza quasi perfetta » ne determinò l' epoca fra l' 826 e l' 843. In questo ultimo anno morì l' abate Epifanio, il fondatore della cappella consacrata a S. Lorenzo, presso la badia di S. Vincenzo al Volturno, l' ordinatore infine delle pitture in discorso. Il Bertaux esamina sotto l' aspetto iconografico e tecnico i preziosi affreschi e giunge a conclusioni importantissime per la storia di un periodo artistico di cui ci restano solo rarissime opere. Gli artisti che nel mezzogiorno d' Italia lavorarono quasi per tutto il nono secolo, e particolarmente quelli che per qualche modo dipendono dai pittori benedettini, non abbandonarono le tradizioni dell' arte bizantina. Le pitture volturnesi, conclude il B., sono ottime tradizioni dell' arte greca sul principio del nono secolo e servono a fornirci dati precisi per la storia dell' arte bizantina. E poichè costituiscono le più preziose reliquie di detta arte dovrebbero essere conservate nel modo migliore.

*** **Il campanile della SS. Annunziata di Sulmona** e un prelato architetto, formano argomento di uno scritto breve, ma non perciò meno

importante, che P. Piccirilli stampa nello stesso fascicolo della *Rassegna Abruzzese.* La costruzione dell' elegante e bel campanile dell' Annunziata fu incominciata verso il 1565, continuata nel 1583 e condotta a termine intorno al 1590 da un maestro Alessio, sotto la direzione del Vescovo dei Marsi, Matteo Colli di Napoli, come si legge in un documento dell' anno 1583 dal Piccirilli pubblicato nel suo articolo. Il P. dà infine notizie particolari sul Vescovo Matteo Colli, uomo erudito, di versatile ingegno, il quale tenne fra altro anche l' ufficio di segretario del Vicerè di Napoli e di Giovanna, Viceregina di Sicilia.

*** Anche utile contributo per la storia del tempo e di Sulmona in particolare sono le notizie e i documenti da G. Celidonio raccolti e pubblicati nel medesimo fascicolo della bella rivista sulmonese per la biografia di Cosmato di Gentile Meliorati da Sulmona, poi papa col nome di Innocenzo VII. **Di alcuni fatti riguardanti Innocenzo VII anteriori e contemporanei al suo pontificato,** è il titolo dello scritto in cui si parla, fra altro di un istrumento nel quale « figura per testimone *Maj.r Gentilis de Teramo pictor,* » Riporta il C. anche un documento, tratto dall' Archivio di S. Panfilo, nel quale « è il bilancio delle spese fatte per l' acquisto dei drappi, ordinati dal novello Pontefice. Di esse alcune portano la data del 4 novembre 1404, cioè 7 giorni prima dell' incoronazione. Molto probabilmente di quei drappi si fece uso per tale circostanza. La nota si protrae sino all'agosto del 1405 ». Il documento è interessante per « i nomi dei varii artefici e delle stoffe che si adoperavano in quei tempi », e importanti sono ancora le notizie intorno alle preziose oreficerie donate alle chiese principali di Sulmona, e particolarmente a quella di S. Panfilo, dove il Meliorati aveva ricevuto il battesimo.

*** A p. 258 e seg. nelle copiose *note e corrispondenze,* quasi in fine dello stesso fascicolo, G. Pansa scrive protestando intorno alla rimozione di alcune opere d' arte dall' ex Badia morronese, fatto senza criterio e senza ragione, dal momento che le opere d' arte rimosse, poste ora in alcune stanze del Municipio di Sulmona, « formano oggi un impaccio dannoso e ridicolo; e non trovando destinazione fissa, finiranno per essere abbandonate alla mercé di tutto il pubblico, grosso e minuto, che frequenta gli uffici comunali ».

*** **Le tradizioni religiose nella storia della città** di Teramo, è il titolo di un discorso inaugurale del nuovo tempio della « Madonna delle grazie » letto in detta città il 19 settembre scorso da Berardo Mezucelli. Vi si riassumono le memorie patrie riferentisi al vecchio tempio fondato dal vescovo Teodino nel 1153; vi si accennano le tradizioni religiose che si succedettero dall' epoca della fondazione sino ad oggi, e si rilevano i pregi delle opere d' arte che vi si ammirano,

lodando il dott. B. Santoro di Teramo che, a proprie spese, dispose per la riedificazione dell' importante tempio.

Calabria

*** Gaetano La Corte-Cailler, in *Rivista Abruzzese* del novembre 1900 (Teramo) discorre intorno al **Ciborio della certosa di S. Stefano del Bosco in Calabria.** Il ciborio, adorno di marmi e pietre orientali e di statuette in bronzo, dopo la soppressione della storica abbadia, avvenuta nel 1807, fu in gran parte trasportato nella chiesa dell' Addolorata in Serra, e il resto « nella cappella dedicata alle Anime del Purgatorio » del duomo di Monteleone. Da una lettera del conte Vito Capialdi, dal La Corte riportata, si apprende che alla ricca opera d' arte lavorarono il napoletano Cosimo Fanzaga (nel 1631 n' ebbe la commissione) e l' architetto Giov. Andrea Gallo, il quale completò il lavoro invece del primo, essendo sorte alcune divergenze sul prezzo, tra il Fanzaga e quelli della certosa.

Emilia

*** In un bel lavoro intitolato **Le miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana.** F. Hermanin illustra, nel fascicolo X-XII de *L' Arte* (ottobre-dicembre 1900), quattro bellissimi codici miniati da tre miniatori principali e da loro allievi: il codice urbinate latino 365 con la Divina Commedia; il codice urbinate latino 10, contenente i quattro Evangelii; il codice urbinate latino 18, contenente le lettere di San Paolo; e il codice urbinate latino 151, con alcuni trattati scritti da Sisto IV quando era cardinale di S. Pietro in Vincoli. Quando si riflette al numero assai limitato delle opere tra noi che illustrano codici miniati, questo dell' Hermanin, condotto con l' abituale sua diligenza, sarà accolto dagli studiosi con vivo piacere, come furono altra volta accolti lo studio sulle miniature ferraresi nel secolo XV, di A. Venturi (del quale questo dell' Hermanin può dirsi sotto un certo aspetto una continuazione) e quello sulla Bibbia latina miniata da Attavante degli Attavanti e da suoi scolari e seguaci, che lo stesso Hermanin illustrò splendidamente ne *L' Arte* del 1898. Tredici riproduzioni di miniature nitidissime adornano lo scritto dell' H.

*** **La pittura parmigiana nel secolo XV.** Con questo titolo segue, nello stesso fascico de *L' Arte*, uno studio di A. Venturi, in cui si dimostra che il quadro di San Pietro Martire, nella Galleria di Parma, attorniato da tavolette (dal V. riprodotte) con le rappresentazioni della vita e dei miracoli suoi, è senza dubbio di pittore parmigiano del se-

colo XV, e precisamente di Jacopo Loschi, e non di Andrea Campani, *un eccellente maestro d' intagli*, dal Tiraboschi supposto pittore. A Jacopo Loschi e al suo precursore in Parma, Bartolomeo Grossi, assegna il V. altre opere affidate loro per le chiese e i conventi parmigiani. Il Loschi ebbe un figlio Bernardino, pittore anch' esso, il quale ripetè i tipi e le forme paterne derivate da quelle di Bartolomeo de' Grossi nel castello dei Pio a Carpi.

*** Della **pila del secolo XV** trafugata dalla chiesa di S. Biagio in Forlì e sequestrata in tempo dalla questura di Firenze mentre, molto verosimilmente, stava per passare all' estero; si occupa particolarmente E. Calzini ne *L' Arte* di ottobre-dicembre 1900.

*** **Spigolature del Correggio.** Con questo titolo, C. Ricci, in *Rassegna d' Arte* (Milano, gennaio 1901), pubblica un articolo per togliere al grande artista alcuni disegni erroneamente attribuitigli. Giudica autentico del maestro il disegno, *col Presepio*, pubblicato recentemente da Arturo Strong come uno studio preparatorio della *Notte*, mentre il disegno fu eseguito per un Presepio che forse non fu dipinto mai. Altri disegni e schizzi del maestro, ch' egli crede inediti, pubblica il Ricci: il primo (comunicatogli dal sig. William Rancken di Neevarh) si trova nella scuola di Belle Arti di New Haven (Stati Uniti d' America) e rappresenta la Vergine e, per due volte ripetuto, il gruppo di un puttino (Gesù) cui un angioletto porge qualcosa. Tale disegno, secondo il R., contiene i pensieri iniziali pel dipinto di Budapest conosciuto col nome *La Madonna del latte;* un altro si trova agli Uffizi col n. 1947; e un altro ancora appartiene alla collezione Vanderbilt nel Metropolitan Museum di New York, e reca il n. 217. Rappresenta quattro putti inginocchiati e sono studi, verosimilmente, per un fregio; il R. vi trova « il segno chiaro, risoluto, magistrale, sintetico, e potrebbe unirsi agli ultimi del maestro; ma nell' attribuirglielo, non mi sento — scrive — ugual sicurezza come pei due precedenti. »

*** Emilio Jacobsen in *Repertorium für Kunstvvissenschaft* (fasc. IV, 1900) stampa uno scritto su **La Galleria dell' Ateneo a Ferrara**, utile per chi intenda visitare la bella quadreria, quando però si tenga conto delle inesattezze citate dall' *Hermanin* ne *L' Arte* dell' ottobre-dicembre 1900, e che qui riportiamo: « I Galassi sono più di due. Il S. Girolamo dritto sotto l' arco non è, come già dimostrò Adolfo Venturi, di Cosimo Tura, ma del Cossa. Nella cappella di San Maurelio a San Giorgio fuori le mura di Ferrara, non era una sola pala d' altare, come crede l' A. quando a proposito dei due tondi di Cosmè, scrive che « anche » un tondo posseduto dal signor Benson a Londra, con la rappresentazione della fuga in Egitto, deve aver fatto parte della pala d' altare della cappella di San Maurelio. Il ritratto con la Madonna in trono col San Giovannino e Santa Caterina, nella prima sala, non è

di Lorenzo Costa, ma di Michele Coltellini. Adolfo Venturi ha dimostrato che la pala d'altare nel Louvre non è di Francesco Bianchi Ferrari ».

*** Dei **quadri del Correggio nella Pinacoteca a Monaco,** dei quali vari portano erroneamente il nome del maestro, si occupa in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (fasc. IV, 1900) GUGLIELMO SCHMIDT. La figura del giovane satiro che suona il flauto attribuisce, come già altra volta Otto Müdler, a Palma Vecchio; il quadro al n. 1096 assegna, col Morelli, all' Anselmi; la Madonna col B e i santi Ildefonso e Girolamo, ascrive, pure col Morelli, al Rondani.

Lazio

*** Dell'antica **abbazia di Valvisciolo (Sermoneta)** dà notizia, in proposito di due iscrizioni testè rinvenute nell' abbadia stessa, ORESTE NARDINI, nel fascicolo di ottobre-dicembre 1900, della splendida rivista, *L' Arte*, diretta dal Venturi.

*** Fra le notizie romane, nello stesso fascicolo de *L' Arte*, stampa un' ampia e diligente descrizione intorno agli **scavi delle antiche chiese cristiane del Foro romano,** GINO FOGOLARI.

Lombardia

*** N. BERTOGLIO PISANI in un articolo inserito in *Arte e Storia* (marzo, 1901), intitolato **la Chiesa di S. Maria Nuova in Abbiategrasso,** discorre di detta chiesa, che storici valenti giudicano come opera certa di Bramante, rilevando però che tale giudizio va accettato soltanto per ciò che si riferisce al pronao, « apposto alla primitiva facciata, forse, non stata finita e di cui vedonsi ancora le parti laterali, giacchè queste, siccome il restante della chiesa ed il suo atrio nel cui lato di fronte si eleva il pronao, appariscono di più lontano tempo e di stile lombardo. » Il B. studia le singole parti del tempio e narra brevemente, le vicende storiche del bel monumento che oggidì si « presenta come un complesso interessante di vari tempi e stile », raccomandandone la migliore conservazione e facendo voti affinchè si provveda al restauro delle terre cotte del chiostro, al rifacimento di alcune decorazioni (tuttora posticcie) del pronao, ed al completamento della parte superiore del pronao stesso, riducendola con le altre in convenevole e bella armonia.

*** **Le guglie del Duomo di Milano**, a proposito di restauri in corso di esecuzione, è il titolo di un articolo di LUCCA BELTRAMI, stampato nel 1° num. di *Rassegna d' Arte* (Milano, gennaio, 1901), per dimo-

strare che verso la metà del secolo XVIII due sole erano le guglie che s' innalzavano sui contrafforti del versante meridionale della superba basilica lombarda, com' é dato asserire per uno schizzo che il B. potè ricavare da un album di disegni della Collezione Cibrario di Torino e che il B. riproduce con diversi altri disegni del secolo XIV e del XVI secolo, riferentisi tutti al Duomo di Milano. Le guglie sono dunque, per la massima parte, del secolo XIX; ed il B. si propose di « ricercare a quale epoca furono costrutte le poche guglie anteriori al secolo XVIII, le quali dovettero servire di modello per quest' opera di finimento venuta così in ritardo; e ricercare al tempo stesso se gli elementi presi a modello nei secoli XVIII e XIX corrispondano al concetto originario del Duomo ». Scorrendo gli *Annali della Fabbrica* il B. potè constatare che « dal 1509 al 1518 si rinnovò più volte la convenzione per l' appalto di lavori riferentisi al completamento della parte perimetrale della navata maggiore ed abside » e che i costruttori i quali si impegnavano di eseguire le campate marmoree fra un pilone e l' altro dovevano altresì preparare la base delle guglie. Due disegni inediti, presso la Biblioteca Ambrosiana, in cui il B. ravvisa la mano di Cristoforo Lombardo che alcuni anni dopo doveva assumere la direzione nei lavori del Duomo, ci conservano i più minuti particolari decorativi delle guglie. Ma, qui si domanda il B., quel disegno attribuibile a Cristoforo Lombardo, era la semplice e fedele riproduzione del motivo per le guglie, già adottato prima di quell' epoca, oppure rappresentava una innovazione personale, divergente da quanto era stato anteriormente adottato ed avviato? Dallo studio del B. si giunge alla seguente conclusione; e cioè, che le guglie più antiche e di tozze proporzioni rispondevano « ancora al concetto tradizionale dei frontoni e delle cornici lombarde, e attestavano il carattere regionale della primitiva composizione del Duomo »; mentre quelle « più slanciate, sebbene coll' accentuato predominio delle linee verticali possano lasciar supporre un' influenza gotica esercitata dagli artisti oltramontani, costituiscono ancora l' affermazione personale di un artista lombardo », di Filippo da Modena — « il giovane architetto che fin dai primi anni della costruzione potè applicare il proprio ingegno a vantaggio del monumento, cui dedicò la lunga ed operosa sua carriera ».

*** Francesco Malaguzzi nello stesso fascicolo di *Rassegna d'Arte* riproduce, da una fotografia, la nota e bellissima porta dell' antico palazzo Stanga di Cremona, da anni trasportata al Louvre, ed è lieto, per un documento rinvenuto nell' Archivio di Stato di Milano, di poter asserire che al maestro Giov. Pietro da Rho « si debba almeno la esecuzione o buona parte della esecuzione della porta del palazzo Stanga, almeno fino a prova contraria ». L' articolo del M., ch' è an-

che una illustrazione diligente di detta porta ed una promessa di un più accurato studio di ricerche e di raffronti sull'arte cremonese, s'intitola: **La Porta degli Stanga e l'arte Cremonese** (Appunti su nuovi documenti).

*** Arnaldo Cervesato ne *L'Arte* di gennaio e febbraio 1901, si occupa favorevolmente di una recente monografia di Diego Sant' Ambrogio, intitolata: **Marmi e lapidi di Milano nella villa Antona-Traversi di Desio** (Milano, tip. Faverio, 1900).

*** L. B[eltrami]. nel 2° fascicolo di *Rassegna d'Arte* (febbraio 1901) riproduce ed illustra in un articolo intitolato: **Miniature Sforzesche di Cristoforo Preda,** due frammenti di codice miniato, uno dei quali reca la figura di Galeazzo M. Sforza, dell'artista Cristoforo Preda, l'autore delle miniature del Codice n. 14,434 nella Biblioteca del Re in Torino, del Messale conservato nella chiesa del Monte sopra Varese e del Libro d'Ore Borromeo conservato alla Biblioteca Ambrosiana, di cui l'editore U. Hoepli pubblicò la bella produzione in 40 tavole eliotipiche nel 1896. Il prezioso cimelio, firmato dall'artista ed eseguito tra il 1470 e '76, anno della morte di Galeazzo Maria, riproduce il B. da una fotografia tratta dalla miniatura dal sig. Henry Dixon di Londra prima che questa entrasse nella *National Gallery*, ove oggi si conserva.

*** Lo stesso Beltrami in un opuscolo intitolato: *In difesa del quadro del Borgognone in Melegnano* (Milano, dicembre, 1900) narra la storia di un recente tentativo di vendita del detto quadro, rappresentante il Battesimo di Gesù, che si conserva nella sacrestia della chiesa di S. Giovanni Battista in Melegnano.

*** Notizie copiose e importanti intorno a costruttori e architetti lombardi che lavorarono in Sanseverino Marche durante il Quattrocento, tratte dall'archivio comunale di quella città, pubblica V. E. Aleandri nell'*Archivio storico lombardo* del 30 giugno 1900.

*** Giulio Carotti ne *L'Arte* (ottobre-dicembre, 1900) discorre dell'*Arca di* S. *Agostino*, tornata nuovamente nell' antica basilica di San Pietro in ciel d'oro, di Pavia; di **una tavoletta di Benozzo Gozzoli** riapparsa alla luce ed entrata nella Pinacoteca di Brera; e de' nuovi ricuperi ed acquisti di detta galleria.

Marche

*** **I coniugi Doni ed i loro ritratti dipinti da Raffaello,** è il titolo di un articolo di Roberto Davidsoh inserito in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (fasc. III, 1900) con notizie biografiche su Angelo Doni, sulla moglie di lui e sui suoi figliuoli, tratti da documenti inediti.

*** Nel fascicolo X-XII (1900) de *L'Arte* E. Calzini si occupa degli **incrementi e restauri della galleria d'Urbino,** arricchitasi recentemente di un altro capolavoro di Giovanni Santi, rappresentante il martirio di San Sebastiano e restaurato, insieme con altre pitture del secolo XV, dal prof. Centenari Fra le opere restaurate figura la grande e importantissima tavola di Giusto di Gand, con la *Communione degli Apostoli*, il primo quadro che in Urbino, per desiderio del magnifico Federico da Montefeltro, si dipingesse a olio.

*** Giuseppe Castellani. *Gli statuti di Fano* Estratto dal vol. II, anno II, della *Bibliofilia.* È un contributo alla storia dell'arte tipografica a Fano, di cui l'autore promette occuparsi con quell'accuratezza che suol riporre in tutti i suoi importanti lavori. In questa nota si discorre delle stampe che si proposero e si fecero degli Statuti fanesi da quella del Soncino a quella del Moscardo del 1568, che si pone il dubbio possa essere una contraffazione della Sonciniana. È una questione interessante ed elegante che merita di essere presa in accurato esame (S. Scipioni).

*** Intorno al ritratto di Maddalena Doni attribuito a Raffaello tratta nuovamente Robert Davidsohn, in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (fascicolo VI, 1900). Nel suo primo studio, inserito in detta rivista, sostenne, basandosi su documenti d'archivio, che il dipinto non può essere di Raffaello, o che non può rappresentare Maddalena Doni, la quale aveva 19 anni quando il Sanzio si recò a Firenze mentre il ritratto è di donna matura d'anni; ora pubblica l'atto di nascita della Doni stessa, del febbraio 1489, insistendo sul fatto che il detto dipinto non può raffigurare la Doni, che nel 1505 aveva 16 anni e nel 1508, quando cioè Raffaello partì da Firenze, non ne aveva che 19.

Napoletano

*** Ne' fascicoli di gennaio e febbraio 1901 di *Napoli nobilissima*, A. Borzelli discorre de **L'Accademia del disegno** durante la prima restaurazione borbonica (1799-1805) e della stessa Accademia napoletana nel decennio 1805-15.

*** Nella stessa rivista (gennaio 1901) L. Salazar illustra tre iscrizioni, tre **marmi dei castelli di Napoli** esposti nel chiostro di S. **Martino:** la prima rimonta all'epoca Sveva e pare si riferisca al castello di Capuana; la seconda, del 1595, ricorda la costruzione del ponte che dal continente dava accesso al castello dell'Ovo; la terza trovasi, insieme con lo stemma dei Borboni delle Due Sicilie, nella porta d'ingresso di Castelnuovo, costruito nel 1283 dopo il ponte.

⁂ Antonio Maresca di Serracapriola pubblica, nell' ottima rivista napoletana del febbraio scorso, un buon articolo sui **Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli.** L'A. potè leggere, pel primo, tutta intera la iscrizione che sta intorno al ritratto dello scultore che lavorò alle porte di Castelnuovo (nell' ultimo ordine, sopra lo zoccolo, nel primo tondo del battente destro): *Guillelmus Monacus me fecit miles.* Per quest' ultima parola dal S. scoperta di sotto la polvere e l' ossido del battente, si potè identificare il nome dell' autore del bronzo. Guglielmo Monaco, francese, fu al servizio di casa d' Aragona dal 1451 al 1490, quale governatore delle regie artiglierie e costruttore di bombarde. Fonditore di campane, ne lavorò una molto grande per il Castel Nuovo. Fu pure governatore delle reali miniere di allume e tanta stima aveva di lui Ferdinando I che in un decreto del 1484 lo chiama magnifico ed amato nostro consigliere.

L'ornamentazione marmorea, sopra la porta, fu eseguita dal lombardo Pietro De Martino tra il 1456 ed il 1468.

Un altro uscio del Rinascimento si conserva nello stesso castello, nella gran sala detta del trionfo, di S. Luigi o dell' Armeria. É splendidamente incorniciato da una squisita opera di scultura ora descritta dal Bertaux che vi riconosce la mano di due artefici: un fiorentino, forse Domenico da Montemignano, e un lombardo, probabilmente il ricordato Pietro De Martino che avrebbe condotto il bassorilievo che forma come un secondo architrave. Il S. si accorda col Bertaux per ciò che si riferisce al primo de' due artisti, ma non conviene pel secondo. « Anche l' autore del bassorilievo dovette essere un fiorentino. Egli conobbe le porte del Ghiberti, dalle cui porte famose tolse evidentemente quel modo di far uscire le figure dai due estremi del quadro ». Tre vignette corredano lo scritto dell' A.

⁂ Intorno al **Palazzo di Federico II ad Orta in Capitanata,** pubblica una diffusa notizia, nello stesso fascicolo di *Napoli n.*, Don Ferrante, il quale, da una lettera del prof. Luigi Manzi, ispettore dei monumenti e scavi nel mandamento di Foggia, riporta tra altro il seguente brano: « A destra del portone della casa del sig. Errico de Maio ho avuta la ventura di rilevare la seguente iscrizione in caratteri del secolo XIII e di non facile lettura perchè ricoverti da uno strato di calce: PRECEPTU. DOMINI. CESARI. FRIDERICI. N. ISERANUS, PÒTO. M. AGIT[QUE PALACII. O[PUS. » — « Colla sua scoperta il Manzi, nota *D. Ferrante*, viene ad aggiungere un nuovo nome all' elenco degli architetti che lavorarono pel grande Imperatore nel periodo più glorioso dell' arte nostra ».

⁂ Del **riordinamento del Museo Nazionale di San Martino** in Napoli si occupa ne *L' Arte* (fascicolo X-XII, 1900) A. Filangieri di Candida.

*** Nel fascicolo X, anno IX, dell' *Arte Italiana decorativa e industriale* GIOVANNI TESORONE stampa un articolo intorno ad **Un orologio di porcellana e la real fabbrica di Capodimonte:** primo studio di un lavoro completo che il Tesorone intende di pubblicare sulla magnifica produzione della fabbrica napoletana di porcellana.

Piemonte

*** ANTONIO TARAMELLI nell'*Arte* di ottobre-dicembre 1900 dà notizie del Piemonte e della Liguria, discorrendo degli scavi del Palazzo Reale in Torino; de' restauri ai monumenti torinesi; di altri lavori di restauro quali, ad esempio, quelli ai castelli di *Verres* e di *Fenis*, di Montalto e di Pavone; poi dei restauri ora terminati, all' elegante cappella di Loreto a Varallo, ecc; de' lavori ugualmente di restauro a diversi monumenti genovesi e di vari altri della Liguria, come quelli all' oratorio di *San Michele di Coronata*, sopra Cornigliano, al battistero della cattedrale di *Albenga*, alla parrocchiale di *Monterosso*, nella riviera di levante, a *Castelnuovo di Magra*, ad *Ameglia*, *ecc.*

Puglie

*** **Una pagina della Storia dell' Architettura in Terra di Bari, Luigi Castellucci,** è il titolo di uno studio dell' ingegnere LUIGI SYLOS iniziatosi nel 1° fascicolo della *Puglia tecnica*, che si stampa in Bari sotto la direzione dello stesso Sylos. L' architetto Castellucci, nato in Bitonto nel 1798, è autore di molti edifici in Terra di Bari, « improntati ad una severa eleganza ».

Sicilia

*** Nei numeri 3, 4 e 5 di *Arte e Storia* (1901) il barone G. ARENAPRIMO continua la pubblicazione delle note importanti tratte dall' archivio della famiglia Ruffo, intorno alle **Argenterie artistiche messinesi** possedute da detta famiglia e relative ad artisti di Messina.

*** Notizie della Sicilia, e cioè intorno ai **disegni del Paladino,** pittore fiorentino del principio del 600; alla **Rocca di Paternò** che pare edificata nella prima metà del XIV secolo; al **Santuario di Santa Maria del Bosco,** e ad **una Statua del '500 in Castelvetrano,** offre notizie da Palermo E. MANCERI.

Toscana

*** **La chiesa parrocchiale di Tenda in Valle Roia,** eretta sulla fine del secolo XV sugli avanzi di una chiesa più antica e riccamente decorata nella grandiosa porta d'ingresso nel 1562 illustra e descrive, (in *Arte e Storia* del gennaio 1901), indugiandosi particolarmente sulle sculture della facciata, P. De Giovanni. Il quale chiude il suo articolo facendo voti affinchè il Ministero dell'Istruzione pubblica voglia dichiarare l'importante edificio monumento nazionale.

*** Nello stesso periodico del marzo 1901 A. Barbini rende conto di quanto venne fatto in quest'ultimi anni, a cura dell'ufficio per i Monumenti della regione toscana, **per alcuni edifizi medievali di Grosseto.**

*** In uno spledido articolo stampato nel n. 2 di *Rassegna d' Arte,* Luca Beltrami, **A proposito dell' « Ode per la morte di un Capolavoro »** dice « doveroso di reagire, affinchè non abbiano a risultare esagerate le conseguenze materiali e morali del danno patito dal dipinto » contro la persuazione che il celebre Cenacolo di Leonardo da Vinci sia, per sopravvenute circostanze, completamente perduto. Ritesse la storia esterna del dipinto; dice quanto si andò facendo, sin dal secolo XVI, per ritardare almeno la rovina del capolavoro; ció che resta a farsi per impedire una maggior rovina del dipinto e per « raccogliere tutto quanto di quest'opera ha custodito qualche riflesso, anche lontano. » Dice, in nota, delle opere eseguite o progettate per la conservazione del Cenacolo durante il secolo XIX, corredando lo scritto con utili illustrazioni, fra cui un disegno a matita rossa, ora all' Accademia di Venezia, con alcuni schizzi pel Cenacolo dello stesso Leonardo da Vinci.

*** In *Repertorium für Kunstwissenschaft* (fasc. IV, 1900) Roberto Davidsohn dimostra che **Duccio da Buoninsegna da Siena** morì poco prima del 3 agosto 1319 e non poco dopo il giugno del 1313 come vorrebbe il Lisini, in *Bullettino Senese di storia patria* (anno V, fasc. I).

*** Gino Fogolari nel fascicolo I-II (1901) de *L' Arte,* discorre favorevolmente dell'utile e bel volumetto pubblicato da Edmondo Solmi: **Leonardo (1452-1519).** Firenze, Barbera, 1900.

*** Nello stesso fascicolo de *L' Arte* C. De Fabriczy si occupa di **tre sculture di Francesco di Simone fiesolano,** a proposito di un articolo di Giovanni Bedeschi pubblicato con tale titolo nel vol. III de *L' Arte* a p. 154.

*** La *Nuova Antologia* del 1° novembre 1900 stampa l'elegante, dotta conferenza di Adolfo Venturi tenuta in Campidoglio in quello stesso giorno nella sala degli Orazi e Curiazi in onore di **Benvenuto Cellini.** La maggior parte dei giornali parlarono già e diffusamente di

tale « studio mirabilmente sintetico in cui ogni lato della complessa figura del Cellini è studiato e ritratta al vivo, si che la persona e l' arte del grande orafo balza fuori da quelle pagine con tratti netti, precisi, scultori »; e ora ci sembrerebbe vano e inopportuno riassumerlo in queste colonne.

*** Nel n. 24 (a. IX, fasc. I) della « *Miscellanea della Valdelsa* » è inserita una breve lettura fatta da G. Pampaloni nell'ultima adunanza della Società storica della Valdelsa intorno a diversi **monumenti e ricordi storici** del territorio poggibonsese, quali il tempio di S. Lucchese (ove si ammirano opere di Taddeo Gaddi, di Cennino Cennini, dei Della Robbia, di Gerino da Pistoia), alcune chiese deisecoli XI, XII e XIII, la chiesetta della Magione, ecc, esistenti nel Comune di Poggibonsi, augurando che tali monumenti sieno restaurati e ridonati almeno in parte alle loro forme primitive.

*** Nello stesso numero della *Miscellanea* F. Dini continua la pubblicazione delle *Aggiunte e correzioni alla « Storia della città di Colle della Valdelsa » di Luigi Biadi* (*Firenze, 1819*); e Z. prende in esame un opuscolo di M. Cioni: *La Compagnia della Vergine Maria e l'Imagine detta della Concezione in Castelfiorentino.* — Ivi, Tip. Giovanelli e C., 1900 — riproducendo in fototipia l' antica tavola, con la Vergine e il Bambino, di maniera senese. L'imagine, che è uno dei più antichi avanzi di pittura in Castelfiorentino, dove le due scuole fiorentina e senese s'incontrarono assai spesso a lasciar le opere loro e di cui poco o nulla venne conservato per la solita incuria, trovasi in S. Francesco nella cappella della famiglia Bacci.

*** Uno scrittore che si firma con la sola iniziale B. nel 2° fascicolo di *Rassegna d' Arte* riproduce il bel ritratto di Andrea Doria, acquistato nel 1897 dalla Pinacoteca di Brera, e proveniente dal Museo Giovio di Como; del quale museo il B. discorre a lungo, riferendosi alla monografia che Eugenio Müntz dettò e che l' *Academie des inscriptiones et belles lettres* di Parigi pubblicò ultimamente fra le sue Memorie.

*** Alberto Avena in una sua rassegna di archeologia e d' arte pubblicata in *Rivista d' Italia* del gennaio scorso, dà ampia notizia degli affreschi scoperti nel Coro del convento di Santa Cecilia in Trastevere, e di cui i maggiori giornali della penisola si sono diffusamente occupati. L' A. riproduce inoltre, in due tavole, parte di detti affreschi, il *Cristo* ed un *Angelo*, che il dott. F. Hermanin diè per primo a Pietro Cavallini.

*** Un brillante articolo su **Pietro Cavallini a Santa Cecilia** stampa nel *Fanfulla della Domenica* del 20 gennaio 1901, Stanislao Fraschetti.

*** Paolo Schubring nel *Repertorium für Kunstwissenchaft* (fa-

scicolo 3°, a. 1900) inserisce un articolo su **Gli affreschi dell' Incoronata a Napoli**, affermando che gli autori de' bellissimi affreschi appartengono alla scuola di Ambrogio Lorenzetti da Siena, influenzati tuttavia dallo stile giottesco, ma ben lontani dall' imitare le altre pitture di scuola senese che già si trovavano nella chiesa di Donna Regina. Secondo lo S., quel Paolo di Maestro Neri che nel 1343 dipinse nel chiostro di Lecceto presso Siena, potrebbe essere l' autore delle pitture dell'Incoronata. Agli studiosi di cose napoletane il farne ricerca per dire in proposito l' ultima parola.

*** Lo stesso SCHUBRING nell' *Annuario dei Musei prussiani* (*Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*). Berlino, 1° luglio 1900, si occupa di alcuni seguaci di Giotto e più specialmente di **Giottino,** del quale l'A. esamina le opere a Roma, a Firenze, ecc. Lo S. crede che in Santa Chiara ad Assisi si possano scoprire sotto l' intonaco altre pitture del maestro; come crede altresì che uno de' due direttori, *Joctus magistri Stefani de Florentia*, dei lavori fatti fare da papa Urbano per riparare ai guasti degli edifici sacri di Roma, prodotti dal lungo abbandono durante lo scisma, sia da identificarsi appunto nel nostro artista.

*** Di **un disegno di Andrea del Sarto** nel gabinetto delle stampe dell' Accademia di Düsseldorf discorre in *Zeitschrift für bildende Kunst* (giugno, 1900) FEDERICO SCHAARSCHMIDT. Si tratta dello schizzo per la figura del S. Francesco nel quadro della Madonna delle arpie, nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Il disegno fu acquistato a Düsseldorf nel 1778.

*** GIACOMO MESUIL, ch' ebbe la ventura di scoprire un ritratto di Dante fra i beati dell' affresco dell' Orcagna nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, stampa in proposito un articolo nel citato periodico tedesco (agosto, 1900) sotto questo titolo: **Uno sconosciuto ritratto di Dante del secolo XIV.**

*** **Beato Angelico e Benozzo Gozzoli** è intitolato uno studio comparativo dei due maestri, uno studio splendido di ADOLFO VENTURI inserito nel fascicolo I-II (1901) de *L' Arte.* Muove il V. dall' esame delle opere di Frate Giovanni eseguite a Fiesole, nell' Umbria, poi ancora in Toscana ed in Roma; poi guarda all' arte del Gozzoli che l' eredità sublime di Beato Angelico recò al futuro secolo « senza il profumo delle rose mistiche, senza le voci argentine de' cori angelici », poichè Benozzo, il devoto discepolo dell' Angelico, « a riscontro del maestro, sembra un frate cercatore al paragone del suo abate venerando, l'ombra rispetto alla luce di gloria. Le figure di Benozzo si distinguono subito da quelle del maestro, perchè meno terse, meno ispirate, senza che virtù e bontà traspaiano come lume entro alabastro. Le proporzioni delle teste nelle figure del Beato sono alquanto più

rettangolari, meno tonde di quelle di Benozzo; gli occhi sono meno grossi e meno stretti l'un l'altro così che le figure non hanno l'aspetto ottuso di quelle di Benozzo, anche per il volgersi degli archi delle loro sopraciglia più aperti e più ampî. I capelli del frate sono sottili, cadenti come seta dalle testine, quelli di Benozzo lanosi e a grossi riccioli; Beato Angelico segna col pennello del miniatore, Benozzo con un ferro; le vesti ondulate dell'Angelico sembran mosse dalla brezza di primavera, le altre del seguace cadono per il loro peso ». Ben ventidue illustrazioni presenta il Venturi a corredo dello scritto suo genialissimo.

⁂ Nell'archivio di Simancas ENRICO THODE ha trovato due lettere di Filippo II che si riferiscono a Michelangelo e contengono una risposta del re ai Ternani, i quali lo avevano pregato di sostenere il grande maestro nei diritti che vantava sul castello di Collescipoli. Il re, accogliendo la domanda dei cittadini di Terni diè incarico di sostenere i diritti di Michelangelo al suo ambasciatore a Roma, Francisco de Vargas. Lo scritto del T.: **Filippo II e Michelangelo,** è inserito nel IV fasc. 1900, del *Repertorium für Kunstwissenschaft.*

⁂ In *Zeitschrift für bildende Kunst* (agosto, 1900) E STEINMANN si occupa delle note **Scoperte d'affreschi ad Arcetri.** Anche lo S. attribuisce i dipinti ad Antonio Pollajuolo e li mette a riscontro colle figure che il Pollajuolo ha dipinto nel San Sebastiano della Galleria Nazionale di Londra.

⁂ Un contributo notevole alla storia dell'ingegneria civile e militare e alla conoscenza del grande maestro senese Francesco di Giorgio Martini, pubblica in *Bullettino senese di storia patria* (vol. VII, fasc. II.) E. ROCCHI. **L'opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini** è il titolo dello studio che in forma di conferenza lesse il R., nel marzo dell'anno scorso, all'Accademia dei Rozzi, trattandovi dell'artista toscano che fu, oltre che ingegnere militare e civile, pittore e scultore, maestro d'intaglio e di cesello, scrittore e diplomatico.

⁂ GINO FOGOLARI nel fasc. X-XII de *L' Arte* (1900) discorre favorevolmente di un recente lavoro di L. DIMIER sul Primaticcio (*Le primatice, peintre, sculpteur et architecte des Rois de Francie.* Paris, Ernest Leroux. 1900).

⁂ **Di un lavoro sconosciuto dei Tasso intagliatori per la Chiesa dei Servi in Pistoia** tratta A. CHIAPPELLI nel *Bullettino Storico pistoiese* (fasc. I. a. III). Nel 1498 per opera di Francesco, Marco e Domenico Tassi (celebri intagliatori e intarsiatori fiorentini) si incominciò il coro per la Chiesa dell'Annunziata di Pistoia. Nel giugno del 1500 era già terminato e Domenico Tassi, padre di Marco e di Francesco, ne riceve in saldo 200 fiorini d'oro. Qualche anno più tardi si volle completare il lavoro del coro aggiungendovi una tribuna e residenza per

gli officianti. Infatti il 28 dicembre del 1518 Francesco di Domenico sottoscrive un atto pel quale si obbliga di eseguire il nuovo lavoro, ma la morte di lui avvenuta dopo nemmeno due settimane rese nulla tale convenzione. Ma il 12 gennaio del '519 si diè incarico del nuovo lavoro a Giovanni di Pietro Mati, artista pistoiese di molto valore, come si rileva dal pancale vagamente intagliato e intarsiato che serviva per residenza del Gonfaloniere e degli anziani nella sala maggiore del palazzo comunale di Pistoia. Non si conosce l' anno in cui il Mati terminó la tribuna e la residenza per la chiesa dei Servi; si sa invece che nel 1570 il coro dei Tassi e del Mati fu venduto alle monache di S. Desiderio, per 130 scudi, poichè i padri Serviti, desiderando collocare gli stalli del coro dietro l' altar maggiore ordinarono al legnaiuolo pistoiese maestro Antonio della Rosa un nuovo coro. Quello passato alle monache di S. Desiderio sotto la dominazione napoleonica andò forse distrutto o disperso, come andarono allora perdute, non in Toscana soltanto, tante e tante opere d'arte.

*** Nel 2° fascicolo dello stesso bullettino G. Beani continua la pubblicazione intorno a **La Sacrestia « de' belli Arredi »**, discorrendo del *reliquario di S. Jacopo Apostolo* del 1407, del reliquario detto il « *braccio di S. Zeno* » portante tutt' attorno sulla base la data: Anno. D. MCCCLVIIII; e di altri due reliquarî, il primo, terminato nel 1369 da M. Filippo Orafo e il secondo, quello di S. Eulalia, « d' argento in parte dorato, di architettura bizantina e gotica ».

Umbria

*** Il dott. M. Faloci Pulignani pubblica ne *La Bibliofilia* di settembre-ottobre 1900 l' ultima parte del suo dotto lavoro su **L' arte tipografica in Foligno nel secolo XV,** le cui notizie vanno dal 1463 al 1474.

*** **Un affresco di B. Pinturicchio nel duomo di Massa** (Spezia, 1900) Sotto questo titolo L. Staffetti ritesse la storia, su documenti dell' Archivio di Massa, e descrive un piccolo affresco rappresentante la Madonna in trono col Bambino e due angioletti. Lo S. narra che detto affresco fu trasportato nel duomo di Massa circa il 1690 e fece parte delle pitture con cui il cardinale Lorenzo Cibo aveva fatto ornare dal Pinturicchio la cappella gentilizia di sua famiglia in Santa Maria del Popolo a Roma. Dell' interessante frammento è giusto raccomandare la miglior conservazione, pel pregio in sè del dipinto importantissimo e per la considerazione ch'esso completa sempre meglio l' opera già tanto ragguardevole dell' insigne maestro, mentre l' immagine gentile non era nota nè classificata fra le pitture del Pinturicchio.

Veneto

*** Degli ultimi **acquisti della Galleria dell' Accademia a Venezia,** della **Chiesa dei Frari** e de' suoi restauri, della vendita della **collezione Bevilacqua-La Masa,** e dell' **Esposizione bordoniana a Treviso** si occupa, ne *L' Arte* (ottobre-dicembre, 1900) A. R.

*** Una bella e geniale pagina di storia artistica leggesi nella *Nuova Antologia* del 16 novembre 1900 su **Paris Bordone,** dettata in forma geniale e vivace da Pompeo Molmenti, che nell' ottobre scorso, in occasione del IV centenario dell' insigne artista, insieme coi signori Luigi Bailo e Girolamo Biscaro, portò il più bel contributo alla vita e alle opere del maestro con una diligente monografia, di cui finora si è pubblicata la prima parte con le notizie biografiche e i documenti che riguardano il Bordone.

*** In proposito della esposizione delle opere del Bordone tenutasi a Treviso in occasione delle Feste Bordoniane, *a. s.* nel n. 21 della *Gazzetta degli Artisti*, 31 ottobre 1900, stampa un articolo intitolato **La profanazione di Paris Bordone.**

*** In proposito di un articolo di Romolo Artioli comparso nel n. 16 e 17 di *Arte e Storia* col titolo **La Galleria nazionale d' arte antica a Roma e i suoi nuovi acquisti,** Antonio Della Rovere, nel n. 3, 1901 dello stesso periodico fiorentino, scrive un articolo per rilevare che, parlando del « S. Giorgio che viene attribuito a Giorgione o Barbarelli », recentemente entrato alla Galleria nazionale di Roma, non si deve chiamare, come si è fatto fin qui, Giorgione Barbarelli il celebre pittore veneto, ma *Zorzon da Castelfranco;* dice quindi che l' artista « morì di peste asiatica a Venezia nel 1510 » ma che è ingiusto « affibiargli la taccia che morì per disordini come Raffaello »; nota infine che uno dei due quadri, citati dall' Artioli per il confronto, nel Seminario di Venezia, quello della burrasca, tanto per dargli un nome, non è affatto del Giorgione e che invece detto quadro debba appartenere ad un pittore del tempo che eseguì delle opere nello stile di Giorgione « ma senza poter arrivare all' anima ed al colorito del suo modello, quantunque avesse abbastanza della sua immaginazione o fantasia » (La *Rassegna* resterebbe molto obbligata all' egregio sig. Della Rovere se, circa a quanto egli asserisce di Raffaello, potesse offrirle, comunque, la prova che l' Urbinate morì veramente per aver continuato « fuor di modo i piaceri amorosi », come lasciò scritto il Vasari). L' Artioli nel n. 8 di *Arte e Storia* risponde al Della Rovere che, se nel caso del *S. Giorgio* del Galleria di Roma e dell' *Apollo e Dafne* del seminario di Venezia, la critica ha sbagliato, il Della Rovere è preso in fallo quando vuol gabellare per Giorgione il povero quadretto d'una vecchia nella Galleria di Venezia.

*** Pompeo Molmenti, nell' *Emporium* dello scorso gennaio dà le riproduzioni delle due splendide tele recentemente acquistate dalla R. Galleria di Venezia: la *Sacra conversazione*, di **Palma il Vecchio**, ed il *S. Girolamo nello speco*, di **Jacopo da Ponte.** Accompagnano le riproduzioni un gustoso articoletto illustrativo delle due opere che formano ora ornamento prezioso della veneta pinacoteca.

*** *Don Fastidio* della *Napoli nobilissima* (gennaio 1901) dà notizia di **un quadro del Tiziano a Terlizzi** (rappresentante la Vergine seduta in trono con ai lati, in piedi, il Battista e S. Francesco; in alto, l'Eterno Padre), narrandone le vicende.

*** **Le relazioni del Canova con Napoli,** al tempo di Ferdinando I e di Giovacchino Murat, formano argomento di una diligente memoria di Angelo Borzelli (Napoli, E. Prass. 1900); nella quale figurano, tra altro, documenti inediti e alcune lettere del Canova che si riferiscono alle sue sculture che ancora si conservano in quella città, e intorno a quelle che da Napoli furono trasportate, poi, altrove.

*** Pietro Paoletti e Gustavo Ludwig in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (fasc. III e IV, 1900) continuano l'interessante loro pubblicazione sulla famiglia Bastiani: **Nuovi contributi d'archivio alla storia della pittura veneziana.**

*** Nello stesso periodico (a pag. 472) Giorgio Gronau rettifica alcuni giudizi dati intorno al **ritratto di Tiziano di Maurizio di Sassonia** dal sig. Th. Distel.

E. Calzini.

L' EMILIA E LE MARCHE

NUOVAMENTE ILLUSTRATE

DALLA DITTA FRATELLI ALINARI DI FIRENZE

Non v' ha regione d' Italia che non possegga monumenti di singolare importanza e invidiate opere d' arte. E l' Emilia e le Marche, anche in ciò, nulla hanno da invidiare alle altre terre italiane. Della Emilia: Bologna, Ferrara, Modena, Parma, Piacenza, Ravenna, Rimini ne vanno ricchissime, e della seconda: Ancona, Ascoli, Fano, Fermo, Loreto, Pesaro, San Severino, Sinigaglia, Urbino sono parimenti orgogliose delle memorie e delle opere artistiche che fanno loro onore.

Lo studioso specialmente che sa valutare il pregio e la innegabile comodità di belle riproduzioni fotografiche, per ciò ch' esse oramai si sono rese indispensabili a chi intende dedicarsi con vantaggio alle discipline storiche e critiche dell' arte, dovrà essere grato e starei per dire riconoscente agli operosi fotografi fiorentini, i quali vollero, in questi ultimi mesi, consacrare l' opera loro industre e intelligente alla nuova illustrazione delle suaccennate regioni. Le benemerenze dei fratelli Alinari per la diffusione, mercè le riproduzioni di tanto tesoro d' arte italiana, del sentimento e del gusto artistico da noi e fuori, non datano da oggi soltanto, e gli studiosi sanno che il loro primo giro per l' Emilia e per le Marche, come per le altre regioni dell' Italia centrale, rimonta a diversi anni addietro; ma ciò che oggi li addita maggiormente alla nostra atten-

zione si è ch' essi vollero rinnovare, aumentare e migliorare tutta quanta la riproduzione della loro Casa, tenendo conto dei più recenti e de' più progrediti processi pei quali le fotografie, rese inalterabili, raggiungono ora, fin dove è possibile, la perfezione.

Il nuovo catalogo di 47 pagine, modesto in apparenza, ma dovizioso nella sostanza, poi che indica agli amatori circa due mila fotografie, rappresenta la più copiosa e la più ordinata illustrazione delle due regioni e mostra inoltre come i valenti fotografi non si siano limitati in questo nuovo lavoro alla riproduzione dei monumenti più noti, e per ciò più *commerciabili*, e delle città più in vista. Nell' intento invece, lodevolissimo, di giovare alla diffusione di opere d' arte d' indiscutibile pregio o di valore storico, ancora poco note, hanno visitato anche molti paesi e luoghi meno frequentati, non appena li tormentasse il dubbio che in quelli si trovassero cose degne di essere riprodotte e divulgate.

Così è avvenuto che i dintorni di Bologna e di altri luoghi importanti e le piccole città di Budrio, Casalecchio di Reno, Castel San Pietro, Crevalcore, San Ruffillo, Brisighella, Imola, Fontanellato, San Donnino, Solarolo, San Marino, Baricella, Cento, San Giovanni in Persiceto, Musiano, Oliveto, ecc., che ne' vecchi cataloghi non figuravano affatto, offrono ora ai cultori d' arte e storia non pochi argomenti di curiosità, di diletto e di studio.

La regione marchigiana, anch' essa si è arricchita di ottime fotografie tratte da pregevoli e talvolta insigni opere d' arte che si conservano a Gradara, a Fossombrone, Cingoli, Jesi,

Macerata, Osimo, Recanati, Cagli, Cantiano, Monte San Giusto, Pausola, Sant' Elpidio, Torre di Palme, ecc.

Oltre di ció piacemi notare come non soltanto molti luoghi, fra i più remoti delle Marche, figurano nel nuovo catalogo, ma sibbene come quasi tutte le città più importanti, fatte non molte eccezioni, e ricche di monumenti siano state comprese nell' utilissima e bene ordinata illustrazione degli Alinari. Ascoli, ad esempio, la quale va giustamente superba di memorie e opere artistiche splendide, non era stata visitata ancora dagli intraprendenti fotografi toscani; e di tale dimenticanza io ebbi occasione, nella scorsa primavera, di manifestare il rammarico mio e di quanti sono qui amici dell' arte, agli egregi signori Alinari, senza sapere ch' essi avevano prevenuto il desiderio degli studiosi considerando la nobile capitale del Piceno, per la speciale sua importanza, come uno de' più interessanti centri da visitare ed illustrare.

Dalle opere di pittura e scultura di maggior conto ne' luoghi minori delle Marche, non prima di ora divulgate dalla fotografia, non sia inutile dare qui un cenno a vantaggio dei lettori della Rassegna. Di Cingoli (dintorni) si nota la fotografia della porta (sec. XIII) della Chiesa di Sant' Esuperanzio, una Madonna e santi, di Lorenzo Lotto, ed un Cristo alla colonna, dal catalogo attribuito a Fra Sebastiano del Piombo; di Fossombrone, l' altare in marmo (nella Cattedrale) con la Madonna e santi, di Domenico Rosselli; di Gradara, la splendida terracotta di Andrea della Robbia, con la Vergine contornata da santi; di Osimo, il Fonte battesimale in bronzo (secolo XVI), di A. Giacomelli, una Madonna in trono e santi, di Giuliano da Fano, un' altra Madonna col Figlio, del

Lotto, ed un polittico del Vivarini; di Cantiano, una gentile Madonna, del Cardellino, data alla Scuola umbra; di Jesi, altre quattro tele dell' operosissimo Lorenzo Lotto; di Macerata, una Madonna, di Carlo Crivelli; di Monte San Giusto, la « Crocifissione » ancora del Lotto, del pio maestro che Tiziano diceva « come la bontà buono e come la virtù virtuoso »; di Sant' Elpidio a Mare, un grandioso polittico, con l' Incoronazione della Vergine nel mezzo, e molte figure di santi, ascritto a Carlo Crivelli, mentre è di Vittorio, suo parente; di Torre di Palme, un capolavoro del Crivelli (Carlo), da far gola, come scriveva in proposito il Cantalamessa, a qualunque galleria europea; e della Chiesa a S. Maria dell' Omo, presso Urbino, la Madonna del Soccorso, dell' eugubino Ottaviano di Martino di Nello.

E dell' Emilia si è inoltre grandemente arricchita la serie delle fotografie tratte dai monumenti bolognesi, di cui la Casa Alinari offriva, in passato, poche cose; così ha accresciuto il numero delle riproduzioni di chiese, edifici pubblici e di opere d' arte che si ammirano a Ferrara, Modena, Parma e Piacenza; senza contare il numero più che considerevole dei luoghi minori visitati dai fotografi fiorentini per ritrarre altre opere, molte delle quali inedite e interessanti, quali, ad esempio, gli oggetti sacri d' oreficeria delle parrocchiali di Budrio, Casalecchio e Castel San Pietro, e de' migliori oggetti che figurarono l' anno scorso all' esposizione d' arte sacra in Bologna; oppure riproduzioni di sculture non meno desiderate da chi studia, quali quella della Vergine col B. nel palazzo comunale di Solarolo, quelle numerose e sopratutto importanti che si conservano nel museo e nelle chiese di Ravenna; quelle non meno

preziose che adornano gli edifici delle principali città emiliane; oltre la cattedrale di San Donnino, e le Chiese d' Imola, di Faenza, Cesena, Rimini e di altre città minori di Romagna.

Lungo poi sarebbe l' accennare anche sommariamente alle molte pitture sparse per l' Emilia riprodotte per la prima volta dagli Alinari, quando si pensi che solo delle città di Bologna, Faenza, Forlì, Modena, Parma, Piacenza e Rimini sono segnate nel nuovo catalogo circa quattrocento riproduzioni fotografiche da opere di pittura che portano il nome, tra gli altri, di Giambellino, Fiorenzo di Lorenzo, di Piero della Francesca, di Paolo Veronese, del Guercino, del Pordenone, del Tiepolo, di Cima da Conegliano, del Dosso, del Garofolo, del Costa, del Tura, del Domenichino, del Reni, dei Caracci, di Filippino, del Barocci, del Perugino, del Viti, del Francia, del Correggio, di Raffaello, ecc.

Delle varie attribuzioni, purtroppo erronee, e che dovrebbero essere corrette anche in un catalogo di fotografie, poichè il divulgare errori è sempre dannoso, massime quando si raccolgono in pubblicazioni che vanno per le mani di molti, dovrei discorrere a lungo; ma di sì importante argomento, dirò, spero, e con la necessaria larghezza, un' altra volta, segnatamente per ciò che si riferisce ad alcune opere artistiche poco note delle Marche e di Romagna.

E. C.

ANNUNZI E NOTIZIE

— All' Esposizione di Dresda, la sezione italiana si è sopra tutte le altre sezioni straniere distinta. Ebbero la medaglia d' oro lo scultore Pietro Canonica ed i pittori Cesare Laurenti e Pio Joris. Paolo Troubetzkoy, formatosi alla scuola italiana, ebbe la gran placca d'oro per le sue figurine e studî di animali in bronzo, già premiati col *Grand prix* all' Esposizione di Parigi.

— Quando la Rassegna vedrà la luce, in Urbino, il giorno 2 giugno, a cura di un Comitato cittadino composto di numerosi amici dell' arte, si sarà inaugurata una lapide, nella casa attigua a quella ove nacque Raffaello, **in onore di Giovanni Santi.** Nello stesse giorno in una sala del magnifico palazzo dei Montefeltro sarà stata aperta al pubblico una mostra di alcune opere dell' insigne artista, padre del Sanzio.

— A Campli, provincia di Teramo, si è inaugurata una lapide al pittore Giambattista Boncori nato nel 1643. L' epigrafe è la seguente: *Nel 1643 — in questa casa nacque — Giambattista Boncori — che d' illustre pittore — acquistò fama in Roma — ove morì nel 1699.*

— La chiesa di S. Antonio di Calassio (provincia d'Aquila), uno dei più graziosi monumenti del secolo XVI, che l' abbandono di duecento e più anni aveva ridotto fino a poco tempo fa in uno stato deplorevole, è stata, negli ultimi mesi del 1900, restaurata sotto la direzione del pittore abruzzese, Teofilo Patini.

— Werner Weisbach in *Repertorium für Kunstwissenschaft* si occupa di **Un autoritratto scomparso** di **Piero della Francesca.** Se ne ha notizia dalle lettere scambiate da Giuseppe Franceschi Marini, discendente da Piero, col direttore della Galleria degli Uffizi. A Borgo San Sepolcro, nel palazzo Marini c' è un ritratto del maestro, ma esso non è che un rimpasticciamento moderno. Il W. pubblica la notizia perchè possa servire di guida a chi avesse la ventura d' imbattersi nel dipinto.

— *The hives of the Painters, Sculptors and Architects,* by G. Vasari. I. M. Dent. & Co., London. The Mac. Millan Co., New York. La nuova edizione dell' opera magistrale del Vasari, con brevi e utili note illustrative e belle riproduzioni dei ritratti degli artisti consterà di otto volumi, cinque dei quali sono già bell' e stampati, in forma nitida ed in veste elegante.

— Nei giornali di Venezia, particolarmente, si agita una questione relativa ai celebri dipinti del Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco, intorno ai quali la *Gazzetta degli Artisti,* diè l' allarme nel n. 11 del 20 aprile, accusando francamente coloro i quali non curano la conservazione dei meravigliosi capolavori del Tintoretto loro affidati.

— La Commissione della Giunta Superiore di Belle arti che visitò ai primi di maggio gli affreschi del Correggio della cupola di San Giovanni a Parma, ha dichiarato che, contrariamente ai timori diffusi, l' opera del grande artista non è affatto perduta. Deplora le ripuliture eseguite nella parte inferiore della cupola che hanno arrecato danno ai fondi e alle nuvole, alterando l' armonia del dipinto. Ha deliberato di far sospendere la ripulitura dell' affresco, di far intonacare la parte danneggiata dalla ripulitura con la parte restaurata e di fissare l'intonaco dell'affresco, chiudendone le fessure, ma senza nasconderle.

— Restaurandosi a Parma l' antico palazzo del Consorzio, tra i vivi ed i morti, si scoprirono giorni sono tre affreschi che furono dichiarati di molto valore e del secolo XIV.

— Per la Galleria Nazionale d' arte moderna di Roma, la Commissione a ciò incaricata propose al Ministero della Istruzione pubblica l' acquisto delle seguenti opere esposte alla Mostra internazio-

nale di Venezia: Alessandro Battaglia, *Mattino di primavera*; Ettore De Maria Bergler, *Sera*; Luigi Gioli, *Sera d' autunno*; Luigi Chialiva, *L' incontro*; Plinio Nomellini, *I tesori del mare*; Giuseppe Carozzi, *Crepuscolo d' autunno*; Ferruccio Scattola, *Maniscalco*; Lino Selvatico, *Una cuffietta bianca*; Vincenzo De Stefani, *Benaco marino*; Pietro Canonica, *Ritratto in marmo di S. A. R. la Duchessa di Genova madre*; un' acquaforte *(marina)*, del Miti-Zanetti; i disegni della *Secchia rapita*, di Alberto Martini: e le sette incisioni colorate del Vitalini.

— Nelle sale dell' Istituto di belle arti a Modena fu inaugurata il giorno 7 aprile la Mostra artistico-industriale per festeggiare il 50 anniversario della fondazione della promotrice Società d' incoraggiamento fra gli artisti della Provincia, con esito assai lusinghiero per gli artisti modenesi che, in gran numero, presero parte alla mostra.

— Una vera e propria Galleria d' arte è quella che il prof. Augusto Droghetti ha ordinato nelle splendide sale del Duca Galeazzo Massari in Ferrara. Nella nuova raccolta, che dopo quella del Comune è certamente la più importante della città, sono state disposte le migliori opere della Galleria Lombardi che il Duca acquistò or sono pochi mesi. Vi figurano più che 200 opere d' arte, compresa una sezione d' arte contemporanea con lavori de' più rinomati nostri artisti.

— Il 27 aprile si è aperta con grande solennità e alla presenza di S. A. R. il Duca degli Abruzzi la IV Esposizione Internazionale d' arte a Venezia. Vi furono diversi discorsi, tra cui uno di S. E. il Ministro della P. I. La Mostra degna dei suoi principii, è riuscitissima ed è così varia, complessa e distinta da superare tutte le altre esposizioni che la preeedettero.

— A Napoli si è chiusa la vendita della Galleria moderna Vonviller, importantissima, Per la Galleria moderna di Roma il Governo vi acquistò *Il Consiglio dei Dieci*, del Celentano; il *Conte Lara*, di Domenico Morelli; *I funerali di Buondelmonte*, dell' Altamnra; e *Le Sirene*, di Edoardo Dalbono.

— Coi tipi L. F. Cogliati di Milano, il prof. Giuseppe Castellani ha pnbblicato un bel volume in-8° grande di pag. 206, con due tavole, su *La zecca di Fano*, monografia premiata al terzo Concorso bandito dalla Società Rumismatica Italiana. — (Inviare richieste col relativo importo — Lire 10 per l' Italia e Lire 12 per l' estero — all' autore in Santarcangelo di Romagna).

Egidio Calzini, Direttore e gerente responsabile.

Rocca S. Casciano, 1901. — Stab. Tip. Cappelli.

ANNO IV. Ascoli-Piceno, Maggio-Agosto 1901. N. 5-8.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
DELL' ARTE ITALIANA

Abbonamento annuo per l' Italia . . L. 5 per l' estero . . » 7 — Un numero separato Cent. 50

Sommario: G. CANTALAMESSA. *Federico Barocci.* — E. CALZINI. *Francesco Menzocchi e le sue opere.* — C. MARIOTTI. *A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli.* — C. GRIGIONI. *La famiglia di Marco Palmezzani.* — E. SCATASSA. *Documenti.* — E. CALZINI. *Recensioni.* — Bibliografia: *Abruzzo, Emilia, Liguria, Lombardia, Marche, Napoletano, Sicilia, Toscana, Veneto.* — Annunzi e Notizie.

FEDERICO BAROCCI

Una brigatella di giovani pittori stava, un giorno, raccolta dinanzi alla facciata di una casa romana dipinta da Polidoro da Caravaggio, per trarne i disegni, quando, venuto a passar Michelangelo sopra una muletta, com' ei solea nella vecchiezza, i giovani gli si fecero francamente incontro per mostrargli i disegni ed averne consigli. Ma un giovanetto dall' aspetto dolcissimo rimase in disparte, peritoso di avvicinarsi al grand' uomo. Taddeo Zuccari gli tolse allora la cartella dalle mani, e la portò a Michelangelo, che vi trovò tra le altre cose un disegno bellissimo del suo *Mosè*, e invitato il timido e valente a farsi innanzi, lo lodò molto e l' incoraggiò negli studî. Un' altra volta lo stesso giovanetto disegnava le pitture del palazzetto Chigi (non ancora Farnesina), quando a guardar ch' e' facesse si fermò un vecchio grave; il quale, visto con che garbo e con che intelligenza fossero interpretati i superbi affreschi da quella mano gracile e gentile, domandò intenerito al giovine di che paese egli era, e udito ch' era d' Urbino, lo baciò tutto lagrimoso. Il vecchio grave era Giovanni da Udine, l' allievo prediletto di Raffaello, e il giovanetto era Federico Barocci. Erano passati forse allora venticinque anni dalla morte di Raffaello, e forse pensò Giovanni che in quell' adolescente sì garbato, che lo fissava sì dolcemente e aveva nel linguaggio modi e inflessioni da fargli irrompere tumultoso nell' animo un torrente di cari ricordi, pensò forse che rivivesse lo spirito del grande pittore, e che Urbino fosse città diletta a Dio e pre-

destinata a culla di sommi artisti. Se tale fu il suo pensiero, certo l' effetto non rispose poi a tanta aspettazione: ma è certo pure che, se Urbino non avesse avuto Raffaello e Bramante, potrebbe del solo Barocci tenersi tanto onorata da parer invidiabile a moltissime città italiane.

Io non so se sia stato ancor tenuto abbastanza conto a quest' artista di un merito che nel periodo in cui visse è da ascrivere a lui unico. Nato nel 1528, appagate le prime brame di apprender l' arte cogl' insegnamenti di Battista Franco, michelangiolista benchè veneziano, andato a frescar la volta del coro nella cattedrale di Urbino, egli parea dalla sorte votato ai michelangiolisti; giacchè, eccetto alcune scuole dell' alta Italia ove il Barocci non andò mai, tutti i pittori erano tali in quel tempo. Ma nel timido giovinetto fu invincibile la repulsione per quell' arte tutta di pratica, falsa per proposito, presuntuosa e povera; fu vivido il buon senso onde comprese una verità che, per quanto elementare, tutti avevano dimenticata: che efficacia artistica non può darsi ove le ispirazioni non sieno dedotte dalla natura immediatamente. Il timido giovinetto chiudeva in sè gl' istinti del rivoluzionario, non per farsi garrulo propagatore di nuove dottrine, ma per praticarle tacendo. Egli attraversa e oltrepassa colla lunghissima vita il periodo michelangiolistico senza essersene contaminato. Nel silenzio della sua Urbino, ove visse quasi sempre, tra le atrocità quotidiane di una malattia di stomaco, cagionatagli da invidiosi che a Roma avevano tentato di avvelenarlo, restìo a viaggiare, fermo nel ricusare gl' inviti dei potenti, bisognoso di quiete e di solitudine, attingendo dall' esercizio dell' arte quel diletto appena per un' ora o due al giorno, che il resto del tempo era riserbato a spasimi indomabili, egli fecondò e libero svolse attitudini sue proprie, ribelle sempre al suo tempo; e se nel suo stile c' è una convenzione, è almeno una convenzione che egli ha creata, non ricevuta, e che, ad ogni modo, è amabile, è sposata a pregi di un ordine superiore. E fu il Barocci che dall' alto della sua montagna nativa, senza aver mai preteso a riformatore, sparse una gran luce che rischiarò la stessa Firenze, e intiepidì e snodò spiriti che rischiavano di assiderarsi e rattrappirsi nel gelo del Vasari, del Salviati, del Bronzino, del Gherardi e degl' innumerevoli che avevano resa l' arte affatto

inetta a rispondere al grido della vita. Lodovico Cardi detto il Cigoli e Gregorio Pagani vanno apposta ad Arezzo per vedere il quadro che il Barocci aveva mandato alla chiesa della Misericordia e che ora è nella galleria degli Uffizî. L'impressione che ne ricevono li perturba salutarmente. Poco dopo il Cigoli e il Passignano partono per Perugia, bramosi di vedere la *Deposizione*, che, molti anni prima, il Barocci aveva dipinta per quel duomo, quella mirabile *Deposizione*, senza aver vista la quale niuno può giudicar giustamente a quale altezza saliva talora l' ingegno di questo pittore. E allora nasce e ferve uno spirito inquieto che sgomina gli ultimi michelangiolisti. Sentono i giovani a Firenze, mentre oltre Apennino i Caracci meditano e ordiscono la grande riforma, che è tempo di ristorar l' arte alle fonti della verità. Francesco Curradi, Jacopo da Empoli, Matteo Rosselli, Giovanni da S. Giovanni secondano ardenti il nuovo moto. Quand' è mala la sazietà dell' artificioso, potente è il rapimento dell' animo per le cose semplici, zampillate schiette e facili dalla fantasia.

Giacchè veramente lo stile del Barocci era un ritorno alla semplicità, era uno spendere opportune le impressioni della natura, ridotte con sapienza a quel che hanno di più significativo nella visione artistica, senza sforzarle, senza turbarne l' ordine, senz' alterarne le varietà tipiche, sopratutto, (sta in ciò la protesta contro il suo tempo) senza farle servire ad una premeditata ostentazione di forza. Era, come si direbbe adesso, un programma artistico dei più savî, anzi forse il più savio; programma vecchio, ma che parve nuovo dopo mezzo secolo di spavalderia e di pervertimento, a cui il Barocci non aveva partecipato. E che vi mise egli del suo? come l' applicò? Nello specchio della sua anima tutte le forme della natura si riverberavano ingentilite. Non il solo viso umano, ma ogni forma pareva espandersi ad un sorriso mite, misurato, non mai contraddicente a dignità. Le scene della religione egli avvolse e trasfigurò in una specie di aura benigna. Se non si sapesse dalla storia ch' ei volle sempre, diretto consigliere, il vero, ciò si dedurrebbe con assai evidenza dalle sue opere, ove la natura è non solo rispettata, ma amata con islancio appassionato, intesa nella larghezza delle sue masse, entro le quali il sobrio pittore fa nascer sempre qualche particolare efficace, di quelli

che la sola osservazione può suggerire, giacchè la mente separatasi dagli eccitamenti esteriori non li indovinerebbe. Al contrario dei suoi contemporanei che avevano quasi perduto ogni idea di prospettiva aerea e di chiaroscuro considerato nell' ampiezza delle sue leggi, egli sentì che potente senso di poesia deriva dalla distribuzione di diversi gradi di luce nelle varie masse del quadro; ma acciocchè questa distribuzione non fosse capricciosa, da severo moderatore di sè stesso, usò sempre modellare figurette di cera e disporle, a norma della composizione prestabilita, entro ambienti proporzionati alla loro piccolezza, per investigare gli accidenti di luce e di ombre che naturalmente nascevano. Le sue carni sono rosee con mezze tinte spesso troppo violacee ed azzurrastre; la fusione delle mestiche, fatta forse più col dito che col pennello, è eccessiva: si desidererebbero sopra quella preparazione lievemente nebbiosa alcuni tocchi risolutivi che togliessero la leggerezza del modellato e dessero agli oggetti più consistenza. La sua tavolozza è ricca: ora un ingegnoso avvicinamento, ora una opposizione di toni vivissimi o discreti cagiona sempre un'armonia in cui lo sguardo riposa pacato. Ed è bellissima l' arte con cui egli ottiene un tono per indebolimento di luce sempre giustificato, o ne modifica con riflessi la qualità cromatica, per farne trionfare la genuina vivezza entro un' orbita relativamente stretta. I tipi giovanili, specialmente i muliebri, hanno una cotal soavità e compostezza che li fa riconoscere facilmente, e la cui origine è da cercare, io penso, soltanto nelle intime dilettazioni di quello spirito pacifico, dolce, contemplativo, bisognoso della bellezza consociata alla purità morale. Giacchè c' è nell' arte del Barocci un gran fondo di asceticismo, un' evidenza di espansione benevola o di raccoglimento o di pazienza o di dolore fortemente sopportato o di estasi; ed io non mi meraviglio che quell' anima candida di Filippo Neri, l' ultimo dei santi democratici, come ha scritto il Carducci, trovasse nella *Visitazione*, mandata dal Barocci a S. Maria in Vallicella di Roma, sì largo pascolo a meditazioni ed a compiacenze ascetiche. Ma quali esaltazioni di entusiasmo non avrebbe suscitate nel gentil santo la *Presentazione* fatta per la stessa chiesa, ch' ei non fu a tempo a vedere, o il quadro di Perugia già ricordato o l' *Anunziata* di Loreto o *il Perdono di S. Francesco*

pei francescani di Urbino, in cui l' artista impiegò sette anni di lavoro?

Che nelle opere del Barocci ci sia un riflesso dell' arte del Correggio è fuori di dubbio; ma è anche certo ch' egli non andò mai a Parma. Delle opere del Correggio non ebbe conoscenza se non per alcuni disegni e pastelli mostratigli in Urbino da un pittore reduce da Parma, il cui nome non sappiamo. E riferiscono i biografi che il Barocci ne fu stupito. Fu quello un incontro benefico, un raggio di luce che gli rivelò una parte del suo ingegno non ancor avvertita, a veder chiara una traccia adatta ai suoi istinti. Ma una conoscenza tanto incompiuta delle opere del gran maestro, se non gli permise di gustarne la grandiosità e l' ineffabile magìa del chiaroscuro, lo lasciò almeno più libero nel trarre da sè stesso gli elementi dell' arte. Se fosse andato a Parma, forse sarebbe stato più scolasticamente perfetto, ma meno originale. Penso anche che ai malori del povero artista si debba attribuire qualche difetto del suo stile specialmente quello sfumar soverchio e quella scarsa solidità degl' impasti. Non potea lavorare che un' ora il mattino e, non sempre, un' ora il pomeriggio. Avea dunque necessità di farsi una maniera sciolta, fluida, speditiva, di concludere tutto in breve tempo, perchè le mestiche dell' oggi sarebbero state secche e non trattabili domani I pittori m' intendono, perchè sanno che vera forza e saldezza d' impasto non si ottengono se non a condizione di prolungare il lavoro per varie ore della stessa giornata. Sicchè è giusto dire che, a differenza del suo grande concittadino alla cui perfetta esplicazione tutte le condizioni concorsero, il Barocci fu impedito fatalmente dal prendere il posto in cui la natura aveva voluto collocarlo. Egli aveva dovuto tristamente rassegnarsi in quel concetto racchiuso nel verso di Orazio:

Est quadam prodire tenus, si non datur ultra. 1)

GIULIO CANTALAMESSA.

(1) In altra parte della RASSEGNA pubblichiamo documenti, non per la prima volta (cfr. quelli importantissimi stampati nel maggio 1898 da E. Calzini), che si riferiscono all' insigne pittore urbinate, troppo ingiustamente dimenticato dagli studiosi dell' arte e dagli storici della pittura; siamo perciò ben lieti di fregiare la nostra rivista con il magistrale articolo che Giulio Cantalamessa, il dotto e gentile amico che ci ha promesso

FRANCESCO MENZOCCHI
E LE SUE OPERE

Francesco Menzocchi, detto anche il vecchio di S. Bernardo (1), nacque in Forlì nell' anno 1502, da Sebastiano, pittore anch' esso e scrittore di cose patrie. Nessun lavoro ci è rimasto di questo non oscuro artefice, come lo chiama il Marchesi (2); pur nullameno è da credersi che il figlio, in principio della sua carriera, siasi ispirato sui lavori del padre, benchè il Vasari non ne dia alcun cenno e ci dica invece che Francesco « cominciò, essendo fanciulletto, a disegnare da sè, imitando e ritraendo in Forlì nel duomo una tavola di Marco Parmigiano di Forlì (3), tenuta allora delle pitture moderne la migliore »; soggiungendo quindi che andava parimente imitando la famosa « Communione degli Apostoli » che il Vasari stesso malamente attribuiva allora al ravennate Rondinelli.

Della sua prima epoca ricordante infatti qualche cosa della

altri suoi lavori, scrisse già per gli amici di Urbino, quando nella patria di Raffaello si pensava, promotore Ettore Ximenes, di erigere al Barocci un monumento. E, in proposito, a quando o amici di Urbino, un ricordo marmoreo « a colui che, quasi per un secolo dopo morto Raffaello, tenne alta, molto alta, la fama della pittura italiana »?

La Direzione.

(1) L' antica casa de' Menzocchi era presso la Chiesina di Sant' Antonio Abate, de' Battutti Celestini, o come anticamente dicevasi, di S. Bernardo, nel Borgo Schiavonia, oggi Garibaldi, unita alla casa Manzoni. Per la vicinanza quindi di quella chiesa e per le molte attenzioni del pittore vôlte a beneficio dell' antico ricovero dei vecchi poveri a cui l' artista lasciò alcune terre, siccome risulta dal suo testamento che avemmo la fortuna di trovare, derivò a Francesco, il nome di Vecchio di S. Bernardo.

Tutta l' isola con l' orto nel mezzo, compresa tra le vie Garibaldi, Morattini e Maroncelli, fino alla Trinità, doveva, secondo me, essere adibita al pio istituto tranne, forse, la casa Manzoni, appartenente anticamente alla famiglia Numai, poi Màseri.

La chiesa di S. Bernardo fu soppressa con decreto 12 Giugno 1797 sotto il governo *italico* e venne demolita circa mezzo secolo addietro.

V. in Biblioteca Comunale di Forlì, anche la vecchia pianta di Forlì (del secolo XVII), e le Cronache *Baccarini* (Vol. I, pag. 247).

(2) Marchesi, *Vitae Vir. ill. Foroliv.* p. 253.

(3) Vasari, *Vita di Girolamo Genga.*

maniera del Palmezzano, abbiamo la tavola nel secondo altare a sinistra in S. Biagio. In alto, Gesù crocifisso, sotto un arco semplicissimo, senza una sola linea d' architettura, e due angioletti che gli volano all' intorno. In basso, altri due angeli che sostengono ed abbracciano la croce; da' lati i santi Girolamo, Stefano, Niccolò da Bari e Francesco, due per parte, in atto di adorazione. Difettoso e povero nelle forme si mostra qui il nostro giovane pittore, specie nelle figure troppo esili degli angeli e del Cristo. La testa di santo Stefano ricorda per altro quella dello stesso santo dipinta dal Palmezzano nella tavola grande in San Mercuriale, ma questa del Menzocchi le è tuttavia di gran lunga inferiore, come del resto tutto il lavoro, le è inferiore, sia pel colore delle carni, troppo scure ne' volti de santi, sia per quelle accese e dalle ombre false del Cristo e degli angeli, sia infine pel disegno angoloso e scorretto.

Imita Francesco dal concittadino maestro la lucentezza del cielo, la festosità del paese, ma non giunge ad emularlo nè in questo nè in quello. Ad ogni modo però e malgrado i molti difetti, non può negarsi che il Menzocchi, non si presenti fin d' allora con alcune qualità personali, quale ad esempio quella di una certa grandiosità ne' suoi personaggi, ed una sensibile indipendenza nella composizione.

La tavola è firmata: FRANCISCUS MINCIOCHIVS S. BERNARDI FOROLIVIENSIS F. MDLII.

Però le due ultime aste sono così incerte da lasciar dubbio se debbono computarsi o no a differenza di tutto il resto della scritta, che conserva un carattere così marcato, una tinta così fresca e scura da doverla credere apocrifa. E ciò per due ragioni. La prima, che il nome dell' artista non è punto eguale a quello altre volte lasciato in altri suoi dipinti; la seconda, che con una simile datazione dovremmo attribuire sì fatto lavoro al Menzocchi adulto, nell' età cioè di 50 anni all' incirca. Ma la falsità di tale data, e forse di tutta la scritta, non ci meraviglia punto poichè vedemmo come anche per altri artisti forlivesi siavi stato un tempo nel quale, senza alcun riguardo immaginabile, si ritoccavano, si ricoprivano, si guastavano quadri antichi, scambiandovi o scancellandovi poscia il nome dell' autore e la data, senza saperne il perchè; so soltanto che si-

mili sconcezze si perpetrarono più specialmente nella prima metà del secolo scorso. Che più? Vedremo, andando avanti, come in un' altra pregevole opera del Menzocchi si legga anche oggi, col nome suo, la data del 1500: di due anni prima cioè che il Menzocchi vedesse la luce.

Il quale, tornando al Vasari, l' anno 1512 essendo venuto a Forlì il pittore Girolamo Genga a dipingere per il medico Lombardini (1) una cappella in S. Francesco « andò allora a stare col Genga, e da quella comodità d' imparare non restò di servirlo, mentre che visse, dove e ad Urbino ed a Pesaro nell' opera dell' Imperiale (2) lavorò, continuamente stimato e amato dal Genga, perchè si portava benissimo ».

Niuno è che non voglia prestar fede a quanto scrive il Vasari, intorno alla scuola del Genga, chè la testimonianza più forte dell' asserzione sua sta appunto nel fatto che i lavori del pittore forlivese rammentano la maniera del maestro urbinate; ma ciò che non è esatto è il momento nel quale, secondo lui, il Menzocchi lo avrebbe seguito. Infatti, come si può supporre che il giovinetto Francesco proprio nel 1512 sia stato chiamato dal Genga e, subito dopo terminati gli affreschi in Forlì, sia stato condotto nello stesso anno a lavorare nel ducato d' Urbino, se a quel tempo non aveva che 10 o 11 anni? Altra volta trattando appunto di questo artista forlivese, mi nacque il dubbio che nuovi lavori, oltre quelli di S. Francesco, obbligassero il Genga a fermarsi in Forlì, per poter credere che il Menzocchi, da lui educato, potesse poi nell' età almeno di circa

(1) Bartolomeo Lombardini filosofo e medico illustre, servì l' imperatore Federico III e altri principi, tra cui Girolamo Riario e il duca Valentino. I figli di Giovanni Monsignani, il quale aveva in moglie l' unica erede di Bartolomeo, eressero al loro avo un monumento con la statua di lui, appunto in una cappella di S. Francesco, ove dipinsero gli insigni dipintori, come dice il Bonoli, Girolamo Genga e Timoteo da Urbino. La cappella era ricca di marmi, oltre il monumento, e persino nel pavimento, elegantissimo, vedevansi effigiati molti uomini illustri, la maggior parte forlivesi.

(2) Questa villa fu eretta nel 1464, per ordine di Alessandro Sforza, e chiamata Imperiale perchè Federico III, tornando da Roma, coronato imperatore, vi pose la prima pietra. Passò poi ai duchi della Rovere, investiti della signoria di Pesaro da Giulio II, zio di Francesco Maria I duca d' Urbino. Nell' interno vi sono pitture e decorazioni pregevoli. Le stanze hanno nomi proprii tratti dalle rappresentazioni di eventi storici o da allegorie mitologiche. Vi sono dipinti fatti d' armi importanti, tra cui la famosa battaglia (1512) di Ravenna.

diciotto o venti anni seguirlo nelle Marche. « Chè quivi lo storico aretino, soggiungevo allora, oltre che col maestro, lo fa lavorare all' Imperiale presso Pesaro, ove dipingevano o avevano dipinto i Dossi, Raffaellin del Colle, Camillo Mantovano, Gio. Batt. Franco, il Pordenone ed il Bronzino, tutti più adulti di lui, eccettuato quest' ultimo, allora giovanissimo. Nè altre pitture ricorda del Menzocchi che stieno tra gli affreschi del maestro fatti nell' anno 1512 in Forlì, e quelli eseguiti poi insieme nelle Marche. Ma se così non fosse, convien dire che le pitture, le quali ornavano il santuario della famiglia Lombardini, oggi pur troppo distrutte, debbono essere state fatte diversi anni dopo da quello indicatoci dal Vasari. Noi non trovammo, disgraziatamente, nessun' altra memoria intorno a ciò; ma chi non sa d' altronde, come in fatto di date non sia sempre sicuro l' illustre scrittore? »

Ed avevo perfettamente ragione, poichè da un documento rinvenuto nell' Archivio Notarile di Forlì, che pubblicherò in un prossimo lavoro, appare appunto che le pitture in S. Francesco furono ordinate al Genga nell' aprile del 1518.

*
* *

Dal confronto di alcuni lavori appartenenti alla prima maniera, con altre pitture dello stesso Menzocchi, eseguite sotto la guida del maestro, emerge chiaramente l' influsso di quest' ultimo nell' arte del giovane pittore. I suoi personaggi dapprima esili e difettosi nelle forme, mancanti d' ogni nozione del vero, rigidi, di color terreo e senza vita, si mostrano in questo secondo periodo del tutto rinnovellati; non più crudezza nel disegno, ma una maggiore verità di rilievo, e vaghezza di tinte; maggiore larghezza nel drappeggiare, e leggiadria ne' volti de' putti sorridenti, e nobiltà di espressione in quelli de' santi.

Il Vasari dice che tre pitture del Menzocchi, particolarmente belle, trovavansi in S. Francesco; ma quella chiesa, come si disse, da quasi un secolo venne distrutta, nè è noto qual sorte toccasse a quei lavori. Il ricordato Giorgio V. Marchesi, ne' suoi cenni sugli uomini illustri del suo paese, accenna an-

ch' esso a' tre dipinti del Forlivese, ma si dimentica di dire se fossero a fresco o su tavola. Rappresentavano: il primo, « l' Evangelista s. Giovanni che additava i santi Domenico e Francesco sostenenti la crollante chiesa di Dio, ad Ettore Menghi fabbricatore di quel tempio e del convento »; e « dal lato opposto, la deposizione del Salvatore dalla croce; e dirimpetto l' Epifania » (1).

Desideroso di conoscere molto e di molto sapere, il Menzocchi fu anche a Venezia, attratto dalla fama di que' grandi maestri che a' suoi giorni empivano l' Italia del loro nome, e vi dipinse tra altro « quattro grandi quadri a olio, pel patriarca Grimani, nei quali sono le storie di Psiche, tenuti molto belli » (2). Ed è a Venezia che il nostro pittore imita lo stile severo e grandioso del Pordenone (3), di cui forse egli erasi invaghito fin da quando, insieme con altri, lavorò, giovanissimo, come si disse, nell' Imperiale, ove il pittor friulano aveva lasciato opere del suo forte ingegno. Dal Pordenone infatti pare che derivi la maniera degli scorci, ed uno stile forte e vivace nel colore, ed una espressione che « par la natura stessa si presenti nelle sue opere ». E in prova di ciò lo Scannelli celebra un affresco che vedevasi in Forlì nella chiesina della Grata, ove il Menzocchi aveva figurato un Dio-Padre attorniato da putti « con tanto di sapere e con tal naturalezza, forza e spirito, da trovarsi eguale allo stesso Pordenone suo maestro ed anche supremo » (4).

Altri affreschi eseguiti nella sua età migliore vedevansi in S. Biagio, ma oggi più nulla rimane, se si eccettuano alcune figure (le Marie) mal conservate in una stanza di quel mona-

---

(1) L' *Algarotti*, in una lettera del 1761 (Lett. pitt. vol. 7. l. XXXI) loda, anche del Menzocchi, e nella stessa Chiesa, « una Madonna con due vescovi, e un s. Antonio bene istoriato ».

(2) *Vasari*. Vita di G. Genga. Queste storie erano ancora, molti anni or sono, a Venezia nel Palazzo de' Grimani a S. Maria Formosa.

(3) *Milanesi*. Commento alle *Vite* del Vasari, VI, p. 322, n. 2. « Studiò anche sotto il Pordenone, alla cui maniera si avvicinò assai nelle sue opere fatte in età matura ».

(4) *Scannelli*. Microcosmo della pittura, Cesena, 1657, p. 104. — Lo stesso cronista, e poi il Marchesi, ricordano altre due opere sue già esistenti nella chiesina della Grata, oggi demolita: una tavola terminante in alto con la rappresentazione del *Natale*, ed un' altra, al lato opposto, con l' *Assunta*.

stero ed un s. Girolamo, grandiosa e forte pittura dipinta nel muro di una scala e che anni sono io vidi, malauguratamente guasta, trasportata, non so per qual circostanza, sopra un' altra parete a pian terreno dello stesso convento. Il vigoroso dipinto portava scritto così il nome dell' autore:

F. SANCTI. BERNARDI. P. FOROLIVIENSIS.
MDXXXII.

*
* *

Fece Francesco alcune figure a chiaro-scuro, attorno al monumento di Fra Sabba cavaliere Gerosolimitano, nella chiesa della Commenda fuori di Faenza, in concorrenza del *Trevisano*, lavori che lo Scannelli chiama « meritevoli in ogni tempo di lode, ed osservatione ».

E da quel poco invero che oggi ne rimane ben giusta appare la lode dello Scannelli. Quanto all' epoca dell' opera dirò che, conoscendo con certezza quella dei lavori di Girolamo da Treviso eseguiti nel 1533 per ordine del nominato Fra Sabba, mentre quelli del Menzocchi attorno al sepolcro dello stesso cavalier gerosolimitano vennero eseguiti qualche anno dopo, non è privo di fondamento il sospettare che il forlivese vi operasse tra il 1534 e il 1540.

Ma nel 1536 Francesco trovavasi certamente in Forlì. Stando alla leggenda che ancora si legge, rinnovata, sulla cornice che adorna le sembianze del vecchio Palmezzano, noi vediamo, secondo il parere di Adolfo Venturi, come il nostro pittore nel vigore degli anni, per gentile e riconoscente pensiero amasse ritrarre l' effigie dell' antico suo maestro. Il quale sta in atto di dipingere e vi apparisce magro di corpo, dal viso ovale e senza barba, con gli occhi castagni, il naso piuttosto lungo, la bocca sorridente; dall' insieme de' suoi lineamenti traspare l' ingenuità e la dolcezza di un animo pio e gentile. L' importantissima tavoletta (0,55 × 0,45) stette sul sepolcro dello stesso Palmezzano nella soppressa chiesa di S. Domenico, fino al 1781. Passò quindi in casa de' parenti e fu ceduta poi al Municipio nel 1854 per 969 scudi. La ricordata leggenda sulla

cornice che dice: *Marcus Palmegianus. nob. forol. hic. semetip. pinxii octa. aetat. suae. Anno 1536*, ha fatto credere naturalmente che il ritratto fosse opera dell' ottantenne maestro; ed anch' io, altra volta, fui tratto in inganno, benchè per la forza del colore e per la larghezza del modellare mi sembrasse tale ritratto quasi meraviglioso, per un vecchio di quella età. Sopra tutto, per altro, mi tratteneva dal negare il bel dipinto al valente Palmezzano il fatto ch' esso era stato sempre in paese, sin dal principio del secolo XVII, giudicato quale un capolavoro suo per freschezza, verità e correttezza di contorno. Ma l' illustre amico, venuto nuovamente a visitare il Museo forlivese, ripetè che tale ritratto appunto per le sue qualità tecniche non apparteneva al Palmezzano, e che il continuare ad attribuirglielo era errore, poichè esso rappresentava forse l' opera di qualche altro pittore locale. Io feci notare allora che tra gli artisti forlivesi non v' era che il Menzocchi il quale presentasse tinte uguali, ed una larghezza di pennello simile a quella che si riscontra nel ritratto. Infatti dopo un esame attento delle opere sue, lo stesso Venturi dichiarava che l' effigie del Palmezzano gli apparteneva certamente.

Il merito quindi della nuova ed importante attribuzione, spetta al ch. critico.

Non so con certezza in quale epoca sia stata dipinta la tavola di sapore genghiano, posta in San Mercuriale nella seconda cappella a sinistra entrando. Tuttavia credo di non errare pensando ch' essa sia stata eseguita poco prima del 1540.

In alto alla destra del quadro è la Vergine seduta sopra una roccia col Bambino sulle ginocchia che sorride a s. Girolamo, genuflesso dinnanzi a lui, in atto di adorazione. Questi ha la destra aperta sul petto e sostiene con la sinistra una piccola croce; al di sopra della Vergine è un angelo che le pone una ghirlanda di fiori sul capo. Dietro di essa è s. Giuseppe che parla a sant' Andrea, ambedue in piedi, l' ultimo dei quali appoggia la destra alla roccia e con l' altra stringe una canna. In questo quadro si appalesano i caratteri dell' artista, grandioso e gentile ne' contorni, compositore e coloritore valente e geniale. Ma non voglio tacere tuttavia l' effetto prodotto in me la prima volta che mi trovai davanti a tale pittura: essa a tutta prima non mi sembrò di mano del Menzocchi pel co-

lore delle carni chiare e le loro ombre tendenti al violaceo, per l'attitudine di alcuni suoi personaggi e per altri particolari che ti ricordano piuttosto la scuola toscana di quel tempo, e nella quale, fino al 1538, signoreggiò sugli altri l'amabile Andrea del Sarto. Quando invece, mercè un più attento esame del lavoro (posto d'altronde in una luce pessima), ti si appalesano grado a grado i tratti caratteristici del Forlivese e torni con la mente a' suoi maestri, la cui influenza qui si riflette a un tempo, sia per la grazia e correttezza del segno, sia per la forza del pennello dalla modellatura sciolta e libera. La tavola però, alquanto deperita, nasconde la parte sua più vaga nel colore, gli ultimi tocchi dell'artista, per la polvere che da tempo vi si addensa e per la straordinaria umidità del luogo.

Le estremità ben modellate e specialmente quelle della Vergine, ricordano le estremità alquanto piccole, ma ben disegnate, della Madonna nella sacra Famiglia che è in Pinacoteca, quella stessa che a taluno fece credere derivasse dalla scuola di Raffaello. Poichè appunto in essa (oltre la Vergine, s. Giuseppe, s. Stefano ed il ritratto del committente, se non forse del pittore) è un Bambino che si protende dalle braccia della madre per gettarsi in quelle di s. Giuseppe, il quale, per la leggiadria del volto e per la perfezione del suo bel nudo, pare tutta cosa raffaellesca (1).

La sacra famiglia ora menzionata (m. 1,50 × 1,08), fu dipinta per la chiesa di S. Pellegrino e nelle vecchie memorie è attribuita giustamente a Francesco Menzocchi. Ma non porta nè il nome dell'artista nè la data. Il Casali nel 1838 (v. la sua Guida) la disse del Cotignola; ed il Pompignoli, nel 1870, la giudicò, anche erroneamente, del Bagnacavallo.

*
* *

Nel 1543 il Menzocchi trovavasi in Urbino e si obbligava a dipingere un trittico per l'altar maggiore dell'oratorio di S. Croce. Di ciò abbiamo la testimonianza del notaio urbinate

(1) Qui rinnovo la preghiera, cui spetta, perchè si veda di far togliere quella crosta di vernice sparsa su tutta la tavola che, imbrattandola, l'ha fatta più scura.

Battista di Mastro Filippo Gueroli pittore (1), e l' altra del notaio Marino Palazzi (2). Più ancora, in un libro de' Sindaci della Fraternita di S. Croce (dal 1543 al 1548) a c. 17, si legge: *A dì 17 maggio 1544, scudi 15 per fornir di pagar M. Francesco da Forlì per aver dipinto e messo a oro la tavola che fu stimata per Girolamo Genga e Giovanni Spacciolo scudi 80 e mezzo a grossi 20 per scudo.*

Francesco Menzocchi vi rappresentò la Deposizione dalla croce. Riporto le parole dell' abate Lazzari che la vide, e che nella sua Guida d' Urbino a p. 82 (G. Guerrini 1801), così ne parla: « Sono ottimi i contrasti delle figure, vivo e risentito è il colore . . . Dopo quasi tre secoli sembra di fresco uscita dal pennello dell' autore. Le figure sono nove. Vi sono poi altre due figure in lontananza . . . La Vergine volta a parte in dolente graziosa positura e piangente, vien rappresentata in atto di non poter reggere al dolore ». La tavola di mezzo misurava m. 2,21 × 1,27 e le due tavolette laterali m. 1,19 × 0,34.

Il trittico, meno la cornice, che ancora si conserva nello stesso altare con dipinto d'altro artista (il Rondelli, urbinate), fu tolto da' Francesi; attualmente trovasi in una chiesa di Lombardia, nella chiesa rurale di Novate, in provincia di Milano.

---

(1) I due documenti li riporto dal diligente Pungileoni, che li pubblicò sin dal 1822, nell' Elogio di G. Santi, a pag. 116.

« *1543 ottobre 8. Magister Franciscus de Minzochis DE FOROLIVII pictor promisit..... dictae Fraternit. S. Crucis..... pingere tabulam et tabernaculum quae et quod est in altare majori dictae Ecclesiae..... et pingere in ea figuram Iesu Christi quando deponitur ex cruce..... cum omnibus suis figuris idoneis et aptis ad tale misterium cum coloribus optimis..... et hoc pro mercede et pretio declarando et arbitrando perfecto opere per D. Hieronymum Gyngam et Capitaneum Iohanem Spaciolum de Urbino etc.*

(2) « *1544 marzo 25. Magister Franciscus pictor DE FOROLIVIO fuit contentus et confessus habuisse a Francisco Bianchino de Urbino Sindico et Priore Fraternitatis S. Crucis de Urbino scutos septuaginta et unum et bon. viginti pro parte et majori summa mercedis sibi debitae pro una tabula sive pictura per ipsum Magistrum Franciscum facta picta et constructa, quae merces ut ipsi asseruerunt extitit declarata per Hieronymum Gingam ascendere ad summam scutorum septuaginta auri etc.*

L' ornamento in legno pel detto quadro fu lavorato da Nicolò di Antonio Cagliese, come a rogito di Battista Gueroli. — *1539 ottobre 19 — qualitatis et formae per eum traditae in quondam folio cartae pictae..... pro mercede et proemio florenorum 45 monetae veteris etc.*; così il Pungileoni.

Della stessa epoca anche in Urbino erano altre pitture del Menzocchi, oggi disgraziatamente perdute. Nella Chiesa di S. Lucia, presso l' altar maggiore, vedevansi entro cornici ovali due angioli da lui dipinti, che l' abate Lanzi erroneamente attribuiva all' altro pittor forlivese, il Modigliana, detto anch' esso « Francesco da Forlì » nato assai dopo del Menzocchi. Nella demolita chiesa del Corpus Domini era anche una Madonna della stessa mano. Questa, perita forse da lungo tempo; quelli, molto probabilmente, portati via insieme col trittico di Santa Croce.

Prima di quest' epoca non troviamo alcuna memoria intorno all' andata in Urbino di questo maestro. Di lassù andò forse il Menzocchi a Loreto per eseguire in quella Basilica i bei lavori che maggiormente gli meritarono gli elogi del Vasari, e che in nota descrivo colle sue stesse parole (1).

Ma è Forlì, come già vedemmo, quella che con giusto orgoglio va adorna de' suoi dipinti più belli. È ben vero che tutti, o quasi, si trovano in uno stato di conservazione poco soddisfacente, ma è altresì vero che con un poco di buon volere, per parte di chi li possiede e, dall' altra, di chi è chiamato a tutelarne il mantenimento, si potrebbero riparare in omaggio al bravo pittore e a soddisfazione degli studiosi ed amatori delle cose belle.

Due buone tavole trovansi nella vecchia chiesa della Tri-

---

(1) *Vasari. Vita di G. Genga.* « Ma dove egli, il Menzocchi, si sforzò di fare ogni diligenza e poter suo, fu nella chiesa di Loreto, alla cappella del Santissimo Sacramento, nella quale fece intorno a un tabernacolo di marmo, dove sta il Corpo di Cristo, alcuni angeli, e nelle facciate di detta cappella due storie, una di Melchisedecche, l' altra quando piove la manna, lavorate a fresco; e nella volta spartì con vari ornamenti di stucco quindici storiette della passione di Gesù Cristo, che ne fe' di pittura nove, e sei ne fece di mezzo rilievo, cosa ricca e bene intesa, e ne riportò tale onore, che non partì altrimenti, che nel medesimo luogo fece un' altra cappella della medesima grandezza di riscontro a quella, intitolata della Concezione, con la volta tutta di bellissimi stucchi, nella quale insegnò a Pietro Paolo suo figliuolo a lavorarli, che gli ha poi fatto onore, e di quel mestiere è diventato pratichissimo. Francesco adunque nelle facciate fece a fresco la Natività e la Presentazione di Nostra Donna, e sopra l' altare fece Sant' Anna e la Vergine col figliuolo in collo e due angioli che la incoronano: e nel vero le opere sue sono lodate dagli artefici, e parimente i costumi e la vita sua menata molto cristianamente, ed è vissuto con quiete, e godutosi quel che egli ha provvisto con le sue fatiche ».

nità, ove il pittore ebbe sepoltura. La più grande, quella sul quarto altare a destra, misura m. 2,50 × 1,70 e rappresenta, in alto, Dio-Padre benedicente, sopra le nubi, in mezzo a una gloria di sei angioletti, due dei quali gli sorreggono il mondo. In basso, cinque grandi figure: a sinistra di chi guarda è San Mercuriale in ginocchio e, dietro di lui, in piedi, i santi Sebastiano e Marcello; dall' altra parte, s. Valeriano, il protettore della città, e dietro di questi, ritto, un altro santo (Grato?) in atto di pregare. Seduto in mezzo ad essi, un angelo regge la bandiera al guerriero. Dietro e sopra le figure, alcuni tratti di paese e di cielo (1).

Questa è la tavola la cui scritta, a destra, dice: F. MENZOCHIVS FORLI. F. M. D., con la data cioè di due anni prima che il Menzocchi vedesse la luce. Ma ciò d' altronde nulla toglie al bel dipinto dalla composizione grandiosa; poichè esso per i particolari, in armonia coll' insieme, per la nobiltà de' contorni e per la robustezza del colore ci dice chiaramente che noi ci troviamo dinnanzi ad un lavoro della sua età migliore. Ed è proprio peccato ch' esso vada deperendo ogni giorno più, essendo già molto annerito, in causa del fumo de' ceri e sopra tutto per l' umidità del luogo.

Non meno interessante è l' altra più piccola nella sagrestia della stessa chiesa; guasta anch' essa dal tempo, reclama l' opera intelligente del riparatore. Fu dipinta nel 1540 come dice l' autentica scritta dell' artista posta in fondo alla tavola:

FRANC. MENZO-
CHVS. P. FORLIVIN
FACIEBAT. M. D. XL.

Misura m. 1,60 × 1,96. Nella parte superiore, la Vergine assunta in cielo è circondata da undici putti volanti tra le nubi; nella inferiore, stanno in diverse attitudini e col capo volto al cielo, cinque santi tra cui s. Girolamo, con un libro aperto sulle ginocchia, mentre si appoggia sul leone sdraiato. Notevole pittura che fortunatamente non presenta nessun restauro.

In origine però non dovea trovarsi in quel luogo poichè

(1) Di questa tavola vidi una rozza incisione di Silvestro Neri (1552) nella raccolta di stampe forlivesi del conte Filippo Guarini.

appiè del quadro si vede una aggiunta di legno, tinta in nero, alta 10 cent., la qual cosa fa supporre che la tavola vi sia stata adattata in epoca più recente. Il Marchesi infatti la ricorda in una cappella della medesima chiesa, *in ara Nob. Settorum Gentis.*

Ma dove il Menzocchi grandeggia ed appare artista di molto valore è nel *s. Paolo che dêtta precetti a due vescovi:* magnifica composizione eseguita per la cappella Chelini in S. Croce (Cattedrale), posta allora ov' è oggi il battistero. Essa misura m. 2,80 × 1,80 e stette in Duomo lungo tempo; nel 1828 vi si vedeva ancora e fu solo nel 1851 che passò in Pinacoteca.

In alto è una gloria che ricorda quella già descritta nella Chiesa della Trinità; la mezza figura del Dio Padre fra le nubi, é contornata inferiormente da quattro angioli volanti, due in atto di pregare e due reggenti un nastro ov' è scritto un motto biblico; e da sei cherubini a' lati che con gli altri gli formano cerchio. La grave figura appoggia il gomito sinistro sul mondo, mentre nella destra regge un puttino genuflesso e a mani giunte. Bellissima la schiera dei putti rosei, pieni di vita e di movimento; più esili invece (e malamente ritoccati) sono i due angioletti musicanti, in piedi, nel piedestallo della colonna a sinistra. In basso, nella parte principale del quadro, stanno i due vescovi seduti, scriventi ciascuno sur un libro sostenuto da due vigorosi putti affatto ignudi, belli per la freschezza delle carni e per la verità dei contorni. Di fronte ai vescovi, avvolto in un ampio manto rosso, è la nobile figura di s. Paolo, in piedi, e con la destra alzata, dettante i precetti. Poco discosto da lui vedesi un tempio circolare; più lontano, nel mezzo del paese, sono gli avanzi di un castello o di una chiesa diruta. Cielo turchino, non molto illuminato, con riflessi qua e là, nelle nubi, verdognoli. La scena si svolge in mezzo a due colonne i cui capitelli, in alto, restano tagliati dal tondo del quadro.

Vigorosa ed espressiva è la testa del santo, bellissime quelle de' vescovi per l' eccellenza e verità del disegno e per la franchezza del modellare facile e largo. Sugli abiti di questi due prelati, tale è l' abbondanza del colore che si direbbero dipinti con la spatola. Indovinati ed improntati con molta bravura i panneggi, ma più specialmente, gli stoloni adornanti i piviali e le mitre fiorate, bianche. Con questa tavola ci conferma il

Menzocchi com' egli si servisse sempre del vero, nelle composizioni del suo periodo migliore. Ce lo attestano inoltre la varietà e verità de' tipi, di cui sono ricchi tutti i suoi dipinti più belli, trattati sempre con una sicurezza di tocco ed una robustezza di tinte da far pensare a' più forti coloristi della scuola veneta.

In quasi tutte le opere del maestro si notano caratteristiche proprie, spiccatissime; le dita della mano, egli segna sempre in tutti i suoi personaggi, nelle donne come negli uomini, ne' fanciulli come ne' vecchi, affusolate, colle punte piccole, con l' ugna ben contornata, elegante; così ne' piedi, sempre larghi, il pollice teso, e le dita inferiori ben staccate, piegano unite all' infuori. Un altro carattere dell' artista lo abbiamo, ad es., nell' orecchio che egli contorna perfettamente, ma col lobo inferiore alquanto lungo e piccolo. La figura del s. Paolo, quanto alle estremità, corrisponde esattamente ad altre figure dello stesso maestro. Così i piedi sono identici a quelli del s. Giuseppe nella sua Sacra Famiglia.

Il s. Paolo è senza dubbio il capolavoro di Francesco Menzocchi; e, per la caratteristica forza delle tre principali figure, la più bella cosa prodotta allora da artista locale; la più importante anzi tra quelle che appartengono a' primi quarant' anni del secolo XVI, e che oggidì si ammirano nel Museo forlivese; compresa la grande pittura del suo concittadino Carrari, la quale, per quanto nobile e grandiosa, non giunge all' altezza di questa tavola bellissima e più vera del Menzocchi. Essa con la Sacra Famiglia, già descritta, merita d' essere collocata nella parte distinta della galleria.

* *

A Francesco sono anche attribuite alcune tele, ma non tutte con fondamento sicuro. Erronea, a parer mio, è l' attribuzione di quelle distinte nel civico Museo dai numeri 63 e 70, in tutto diverse dalle altre opere del maestro. Quella invece al n. 139, giudicata anche opera sua, è certo migliore delle prime. Rappresenta la Madonna col Bambino corteggiata da due mezze figure, s. Mercuriale e s. Valeriano. La testa del santo vescovo si accosta, per la vigoria del pennello, al fare del Vecchio di S.

Bernardo, ma non così il resto del quadro (0,95 × 0,83) ove scorgiamo al contrario la mano del figlio Sebastiano, pittore di qualche merito per la facilità del comporre, ma pur sempre debole e di povero ingegno, confrontato col padre (1). Al quale, ma sempre con poco fondamento, è attribuita anche un' altra grande tela segnata al numero 18; essa è oggidì talmente malconcia, in causa de' soliti restauri, che è miglior cosa non parlarne affatto. Fu eseguita per la Cattedrale, e derivò alla Pinacoteca anche nel 1851 (2).

Ad ogni modo dalle sue pitture eseguite su tela, non è ardito argomentare come il vecchio Menzocchi non si mostrasse più con esse a quella altezza, in cui prima era salito quale pittore di tavole, stando almeno alle tele che vediamo a Forlì. E ne fanno fede, quella nella raccolta del marchese Albicini, pur troppo ridotta dal tempo in uno stato deplorevole; e l' altra del conte Merenda ancor più scadente e di tarda età, quantunque vi si legga in carattere antico, ma non di mano dell' autore, il nome dell' artista e l' anno 1552. (3)

*
* *

Nel 1562, siccome è scritto dietro al quadro da altra mano, dipinse il M. la « Deposizione dalla croce ». Appare verosimile tale

(1) Intorno ai diversi lavori lasciatici dai figli del Menzocchi, Pierpaolo e Sebastiano, veggansi le *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca di Forlì* (Forlì, 1874) del conte Filippo Guarini, e la *Guida di Forlì* (Forlì 1893) di E. Calzini e G. Mazzatinti. — Il Vasari, come vedemmo in una nota precedente, scrive che Pierpaolo Menzocchi, imparò dal padre a lavorare anche di stucchi, oltrechè di pennello. E il Milanesi aggiunse, tra altro, come lo stesso Pierpaolo « fece in compagnia d' altri artefici, gli stucchi delle colonne nel cortile di Palazzo Vecchio di Firenze, se si ha a credere alla iscrizione presso la porta che conduce alle scale, postavi nel 1812, dov' è da notare l' avere scritto Minocci invece di Minzocchi ». Così dalla descrizione dell' apparato fatto in Firenze per le nozze di Francesco De Medici, risulta come lo stesso Pierpaolo prendesse parte al lavoro degli apparati stessi. — Si cfr. anche, in *Rassegna bibliografica dell' Arte italiana,* a. I. p. 137 e segg. *Pierpaolo Menzocchi*, di E. Calzini.

(2) Per la descrizione del quadro, vedi la *Guida di Eorlì*, 1893, pag. 73.

(3) La prima rappresenta la Crocifissione con, a sinistra di chi guarda, i santi Gio. Batt., Girolamo, Francesco, e M. Maddalena; quest' ultima, in atto di abbracciare la croce. In alto, molti angioletti volano attorno al Crocifisso. Misura m. 1,27 per 1.07. Alcune figure, per la tavolozza, ricordano la pittura del Menzocchi nella sagrestia della ss. Trinità. L' altra tela, quella del conte Merenda, rappresenta il ricco Epulone e misura m. 1.50 per 1.18.

datazione, poichè la pittura appalesa insieme co' molti pregi del vecchio maestro alcuni difetti quali si rivelano appunto in altri lavori suoi eseguiti in età avanzata. La tavola misura m. 2,04 × 1,33 e si conserva nella prima cappella a sinistra in s. Ruffillo di Forlimpopoli. Fino a circa mezzo secolo fa appartenne alla Famiglia Palmezzani di Forlì.

Ne do una breve descrizione. Cristo morto, seduto sopra un sasso, vien sorretto dalla madre che col braccio destro gli cinge il collo, e da una delle Marie, inginocchiata, che con ambo le mani lo sostiene sotto le ascelle. La Maddalena, incurvata, gli abbraccia con la sinistra il piede sinistro, e con l' altra mostra di sollevargli l' altro piede, abbandonato a terra. In alto, e più indietro, due figure tolgono il cartello dalla croce, e s. Giovanni piange appoggiato al santo legno; a destra, altri due uomini trasportano la pietra per il sepolcro. Alla sinistra di chi guarda è una bella figura tutt' assorta e pensierosa dinnanzi alla scena desolante. Dal lato opposto è un' altra Maria e due monaci che contemplano Gesù, forse i santi Francesco e Antonio.

Ma la parte più importante del quadro l' abbiamo nel corpo del Redentore, ed in alcune teste di santi ben disegnate e piene di espressione. Non molto robusto però, nè troppo finito apparisce quì l' artista come coloritore. Il suo pennello, benchè facile e largo, non ha più la vaghezza di un tempo; il maestro, nelle carni specialmente, si appalesa manierato, con colori rossastri e accesi, massime nelle tinte d' ombra. Il quadro d' altronde, come altri del vecchio Menzocchi, trovasi in uno stato deplorevole; quindi tale sua condizione non è certo la più adatta a mostrare le bellezze ed i non pochi pregi che in esso tuttavia si riscontrano.

*
* *

Il citato G. V. Marchesi asserisce ancora che Francesco adornò alcune sale del Palazzo pubblico con le pitture delle Ninfe (1) e degli Angeli. Ivi, soggiunge, dipinse un atrio e in-

(1) Credo che la sala delle Ninfe appartenesse al secolo XV. Secondo me, è più esatto sospettare che il Menzocchi vi adornasse il soffitto nel secolo successivo, come ebbe ad ornare quello della sala degli Angeli.

torno ai muri le nove Muse; e, nella vecchia sala del Consiglio, detta anche degli Angeli (oggi Prefettura), fra i travi del soffitto dorato, colorì su tavola i quattro fiumi che irrigano il paradiso terrestre, e nel mezzo « presso l'albero fatale tremanti, e quasi esanimi per il timore » Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso. Quest' ultimo lavoro che il Marchesi celebra come cosa da non potersi esprimere meglio e portante la data del 1563, andò miseramente perduto.

I dipinti stettero in quella sala fino al 1815. Non restano oggi che tre tavole dell' impalcato: due nel corridoio delle stampe, l'altra nella Sala dell' Ebe, nel civico Museo. Misurano metri 2,06 × 1,15 e rappresentano i fiumi *Eufrate*, *Phison e Tigri*. Le loro figure grandiose e dalle membra pesanti, scadenti pel colore, ma fortemente disegnate, sono notevoli per le teste di vecchio dalla lunga e folta barba candida e trattate con una bravura da marivigliare in un uomo più che sessantenne. Vi conserva l' artista i tratti caratteristici delle estremità con le dita affusolate e quelle de' piedi, lunghe, col pollice ben staccato dalle altre dita riunite e volte in basso.

Ad ogni modo anche negli anni della decadenza il Menzocchi si rivela sempre artista dal tratto energico, dalla modellatura larga e libera.

Altre sette tele tolte dalla su ricordata sala del Consiglio, vedonsi oggi nel corridoio delle stampe, a lui attribuite. (1) Ma io credo che esse appartengano alla scuola del Menzocchi, non al suo pennello. Forse i figli Pierpaolo e Sebastiano le dipinsero nell' antica sala, vicino a' lavori del padre, sotto la sua guida e nella medesima epoca; come a parer mio appartengono a' detti pittori le due figure, anche attribuite al vecchio maestro, poste al n. 19 della medesima galleria. Degli ultimi anni del Vecchio di S. Bernardo non conosciamo alcun dipinto. Forse non lavorò sino all' ultimo della sua vita; fors' anche, ciò essendo più verosimile, andarono perdute le opere da lui fatte in quel tempo.

(1) Rappresentano soggetti tolti dal Vecchio Testamento, e stettero in quella medesima sala fino al 1815.

*
* *

Contrariamente a quanto si pensò da taluno il Menzocchi morì ricco, come lo dimostra il suo testamento (1). Dal quale apprendiamo com' egli nominò eredi universali del suo patrimonio, in parti eguali, i propri figli Pierpaolo, Girolamo e Sebastiano.

---

(1). Archivio Notarile di Forlì. — Cancello E. Scaffale V. — Protocollo generale N. 941. — Prot. partic. del notaio XX. fol. 645, verso.

« In Christi nomine, Amen. Anno ab ipsius Nativitate 1562. Indictioni quinta Pontificatus Sanctissimi D. N. D. Pii Divina providentia PP. quarti. Die vero decima quinta mensis decembris.

« Cum nil certius morte etc . . . . .

« Franciscus quondam . . . . . Sebastiani de Minzochis pictor nostre ettatis celeberrimus foroliviensis presens sanus per D.ni N.stri Iesu Christi gratiam, mente, sensu, intellectu, visu, loquela et corpore et iminens pericolum future mortis quam nemo evitare potest, cuum ita statutum sit et nolens intestans decedere, sed suarum rerum et bonorum a dicto et ordinare per hoc presens sibi collatorum disponere nuncumpativum testamentum quod sine scriptis dicitur et procuravit et fecit in hunc quod sequitur modum et formam.

« In primis namque animam suam umiliter et devote omnipotenti Deo creatori suo totique celestiali curie paradisi commendavit, sepulturam vero suam quocumque adveniente casu mortis sue, elegit deputavit et esse voluit in sepultura eiusdem testatoris in Ecclesia SS. Trinitatis Forolivii Circa quam extendi voluit id quod videbitur et placebit M. Petro Paulo, Ieronimo, et Sebastiano, filiis masculis legittimis et naturalibus eiusdem testatoris, et eredibus suis universalibus.

« Item dictus testator jure legati pro male ablatis incertis societati corporis Christi in Ecclesie Cattedralis foroliviensis reliquit solidos septem. baj.

« Item dictus testator amore Dei et jure legati societati corporis Christi, in dicta ecclesia sanctae Trinitatis foroliviensi reliquit solidos viginti, baj.

« Item dictus testator amore Dei et jure legati reliquit Clare de Cimattis, eiusdem testatoris pedisseque, et alias in distributione pauperum (suo paupere sibi consignatis?) si steterit in domo dicti testatoris usque quo se nupserit, libras viginti baj. eo tempore quo se nupserit eidem dandas et solvendas per dictos ejus filios eredes suos infrascriptos.

« Item dictus testator jure legati ac omni meliore modo et quibus etc . . . ex oneratione conscentie sue reliquit . . . . legavit ac consignavit ospitali seu Ecclesie sancti Bernardi de Forlivio quod et quam dictus testator detinet unam petiam terre arative tornaturarum duarum et perticarum septem et pro quanta qualis posita in comitati forolivii in lateribus Montroni et iuxta Iacobum Galuppinum Carariam vicinalem et alios.

« Item dictus testator presens ad instantiam mei not. publici uti publice persone suprascriptis et recipientis vice ac nomine dominae Gentilis filie quondam Matei paponi et uxoris dicti M. Petri Pauli filii dicti testatoris dixit recognovit et confessus fuit eidem tenere in l. mille et ducentum baj. 1200 baj. pro dotibus suis

Non trovandovi mai ricordato il nome della moglie, è manifesto come essa mancasse alla famiglia prima del 15 Dicembre 1562. Vi si fa menzione invece di certa Clara Cimatti sua donna di casa, a cui lascia alcune somme da distribuire ai poveri ed una pensione annua sino a che rimanga nella casa, nubile; se no, la pensione torni agli eredi.

All' ospizio de' poveri eretto presso la chiesa di S. Bernardo donò alcune terre lungo il Montone e confinanti con quelle possedute dalle famiglie Galleppini, Carrari ed altri.

Assegna il generoso vecchio una grossa dote a Gentile di Matteo Paponi, moglie a Pierpaolo, suo primogenito, e fa alcuni lasciti in favore della Cattedrale e della Chiesa della SS. Trinità.

La maggior parte de' suoi beni trovavasi in S. Martino di Villafranca, lungo il Montone e in S. Varano.

---

virtute instrumenti publici . . . . . manu mei notari publici infrascripti quas eidem sue nure reliquit infrascriptis bonis videlicet . . . . .

Unam petiam terre arative tornat. quinque et quinque pedes octo etc . . . . lateribus sancti Martini in Villafranca comunis forolivii iuxta Bartolomeum Cherubini Cesii, eredes Filippi de Millano et alios . . .

« Item unam aliam petiam ter. arat. tornat. duarum, per duarum pedes octo etc. posite in dictis lateribus et comitatu iuxta eredes Antonii Fachineis, Bartolomeum Cherubini, Cesii Fossatellum et alios . . . .

« Item unam aliam petiam terre sem. arat. tornat. trium p. septem pedes unius posita in dictis lateribus et comitatu iuxta Rinaldum ab Organis eredes M. Galli de Pedrignani Fossatellum et alios etc . . . . .

. . . . . .

» In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus presentibus et futuris iuribus et rationibus tam presentis quam amfiteoticis sibi eredes universales instituit fecit et esse voluit dictus M. Petrum Paulum, Ieronimum et Sebastianum ejus filios masculos legittimos et naturales pleno jure etc . . . . . .

. . . . . .

« Actum Forolivii in edibus Sancti Antoni parvi, loco collegii societatis Presbiterorum Iesu, in Camera superiori ab igne.

« Presentibus ibidem R. Patre Leonetto dicti collegi forolivii Rectore dignissimo. — P. Antonio de Matteis. — P. Antonino de Antoninis Forlivii . . . . . Iacobo Burghesio. P. Claudio Vico . . . . . Dino de Hibernia et Cesare Fenili de . . . . omnibus de dicto colleg. abitan. in civitate forlivi testibus ect..

« Et ego Lactantius q. Blondini de Blondiniis publicus apost. auctoritate notarius . . . ordinarius forliviensis omnibus et singulis . . . . . fui rogatus scripsi et publicavi. Et in fide . . . . me subscripsi signum numeraque mea solis etc . - . apposui ».

*
* *

La vita del Menzocchi trascorse più che altrove nel dolce e tranquillo ambiente della famiglia, e nell' amore dell' arte. Di lui non conosciamo romantiche avventure, nè aneddoti strani; passioni tempestose non agitarono mai l' animo dell' artista: ce lo attesta lo stesso Vasari quando scrive che esso merita lode « per i costumi e la vita sua » trascorsa « con quiete » godendosi di ciò che si era « provvisto con le sue fatiche ». Non ebbe la fortuna d' incontrarsi, come altri pittori del suo tempo, in principi generosi, liberali che lo circondassero di onori e di richezze; la più gran parte dell' attività di questo maestro si svolse infatti, eccettuate le pitture del Palazzo pubblico e poche altre di case private, nelle pitture di carattere religioso, in tavole con santi per le chiese, in affreschi di soggetti sacri circondanti un altare, in figure ornanti un monumento o un sepolcro; rare volte egli trattò argomenti profani. Nondimeno se vogliamo stare al suo testamento, dobbiamo credere che molto gli fruttassero coteste opere dell' arte sua prediletta, e molta considerazione doveva circondare l' artista egregio anche a' suoi giorni.

Ma è proprio peccato che i cronisti del tempo non ci abbiano tramandato altre notizie intorno a lui e alla sua famiglia. Non si conosce ad esempio il nome della madre di Francesco, nè quello della sua donna amata. E se il forlivese D. Marino Mercuriali, suo contemporaneo, non ci avesse conservata l' effigie in un' incisione (1) da lui eseguita 11 anni dopo la morte del Menzocchi, non conosceremmo, del vecchio pittore, nè l' epoca della sua nascita, nè quella della sua morte.

Attorno al ritratto lasciatoci dal Mercuriali, si legge, in circolo:

FRANCISCVS MINCIOCHIVS FOROLIVIEN PICTOR ÆTATIS SVAE ANNOR LXXII. OBIIT AVTEM ANNO SALV-

(1) Ne vidi una copia alquanto debole ma interessantissima, perchè rara, nella menzionata raccolta delle stampe forlivesi, posseduta e messa insieme dall' egregio sig. conte Filippo Guarini.

TIS M. D. LXXIIII. D. MERCVRIALIS MARINVS ICIDEBAT: 1585.

Il medesimo ritratto anche circolare, e dipinto sopra una piccola lastra di rame, è posseduto dalla Galleria degli Uffizi. Il vecchio di S. Bernardo, vi apparisce con la fronte spaziosa, gli occhi grandi, la carnagione bruna, il viso incorniciato dalla barba corta, piena.

Generoso, di carattere franco, pio e tenero di cuore fu certamente il Menzocchi; lo attestano i ricordati lasciti per i poveri della sua Forlì e quelli per l' ospizio dei vecchi, da lui forse fondato, o almeno largamente soccorso.

Quanto all' arte, lo ammirammo disegnatore corretto, sollecito; coloritore geniale, robusto; tecnicamente, ebbe il tocco ardito e vigoroso, usando il colore con facilità meravigliosa. Nelle belle composizioni con quel fare largo, aperto, bene illuminate, semplici e grandiose a un tempo, le sue penellate distese, libere, larghe son sempre visibili.

Tra gli allievi suoi, oltre a' proprii figli, ebbe il concittadino Livio Agresti, ed il Baldinucci gli aggiunge anche il Barocci. Ma è più esatto affermare invece col Bellori che Francesco, nell' occasione « che portò alla Confraternità di S. Croce » in Urbino la sua *Deposizione*, esortasse il giovanetto, urbinate « ad applicarsi tutto alla pittura ». Ed è attendibile ciò che scrive il Bellori avendo egli attinte le notizie della vita del Barocci dal diario che de' fatti di questo artista scrisse l' amico suo Pompilio Bruni.

Però sta il fatto che i figli gli furono d' assai inferiori, e che l' Agresti ed il Barocci non lasciarono ne' proprii lavori alcuna traccia della sua scuola: fatta eccezione dell' Agresti in qualche cosa della sua prima maniera.

Riepilogando, nella schiera de' pittori forlivesi, Francesco Menzocchi, apparisce tra coloro che ebbero maggior ingegno e forte senso artistico. Cresciuto quando la decadenza della pittura era manifesta in molte scuole italiane, egli trova in sè stesso tanta forza e tanta intelligenza da mantenersi sulla via migliore mediante un culto illuminato del vero; mentre altri declinano, egli riesce per circa quarant' anni a mostrare nelle

proprie opere un progresso continuo. È solo negli ultimi lavori, ne' quali d'altronde più che quella del maestro va cercata la mano de' discepoli, che il Menzocchi mostra una sensibile decadenza. Quindi senza eccedere nella lode ben può dirsi che il vecchio artista va annoverato nel bel numero di que' figli che onorarono la patria e che questa ha il dovere di ricordarli celebrandone le virtù e il nome glorioso.

E. Calzini.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI FRANCESCO MENZOCCHI

1502. Nasce in Forlì da Sebastiano Menzocchi e da N. N. — Giovanetto, imita le opere del Palmezzano suo concittadino.
— Dipinge il « Crocefisso con Santi », per la chiesa di S. Biagio di Forlì.
1518. Si pone alla scuola di Girolamo Genga.
— Eseguisce tre quadri per la chiesa di S. Francesco. (smarriti).
— Dipinge a fresco nell'Imperiale, presso Pesaro.
— A Venezia, imitando il Pordenone, dipinge quattro tavole (quattro istorie di Psiche) per il patriarca Grimani.
— Dipinge a fresco nella chiesina della Grata in Forlì, e due tavole, oggi perdute.
1532. Id — alcuni affreschi nel convento di S. Girolamo (S. Biagio).
1534-40. Id — alcuni affreschi nella chiesina della Commenda, nel subborgo di Faenza.
1536. Id — il ritratto del vecchio maestro Marco Palmezzano.
— Id — la tavola con « l'Incoronazione della Vergine, e santi » per la chiesa di S. Mecuriale.
1543. Si obbliga di dipingere ed eseguise un trittico con « la Deposizione dalla croce » per l'oratorio di Santa Croce, di Urbino.
1544. 17 Maggio. — Riceve il saldo di detta pittura.
Dipinge a fresco ed opera di stucchi nella Basilica di Loreto.
— Dipinge la tavola grande per la chiesa della ss. Trinità di Forlì.
1550. Id — l'altra pala d'altare, oggi nella sacrestia della stessa chiesa.
— Id — per la Cattedrale di Forlì, il suo capolavoro, il « S. Paolo ».
— Id - sulla tela, la « Crocifissione », oggi nella Galleria Albicini. Forlì.
— Id — sulla tela il « ricco Epulone », presso il conte Merenda. Forlì.
1562. Dipinge sulla tavola, un'altra « Deposizione dalla Croce », oggi nella chiesa maggiore di Forlimpopoli.
1562. 15 Dicembre. — Fa testamento.
1563. Dipinge, forse insieme co' suoi figliuoli Pierpaolo e Sebastiano, il soffitto dell'antica sala del Consiglio. di Forlì.
1574. Muore in patria all'età di 72 anni ed è sepolto, come era suo desiderio, nella Chiesa della ss. Trinità; in quella stessa che 80 anni prima accoglieva le ceneri del suo grande concittadino, Melozzo da Forlì.

(Invano oggi si cercherebbero le tombe de' due artisti, poichè nel 1782, nella ricostruzione interna della chiesa, esse furono distrutte e le ossa loro andarono confuse con quelle di altri ivi sepolti, se non forse miseramente disperse). E. C.

A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli

Nello scorso Aprile, la *Rassegna d' Arte*, che si pubblica a Milano, conteneva un pregevole scritto del prof. Giulio Cantalamessa, nel quale il dotto Direttore delle r. r. Gallerie di Venezia, ribadendo un giudizio che, molti anni fa, era balenato nella mente di due scrittori che si occuparono di arte ascolana, svolgeva molte argomentazioni per dimostrare che la figura di San Giacomo della Marca, dipinta da Carlo Crivelli in una tela, appartenente fino al 1825 ai frati minori del convento dell'Annunziata di Ascoli ed ora alla Pinacoteca Vaticana, non rappresenti quel santo ma bensì San Bernardino da Siena.

Le ragioni che il Cantalamessa adduce a sostegno delle sue deduzioni sono certamente di una straordinaria importanza. Però, io credo che ad esse possono essere opposte altre che menano ad una conclusione diversa; le quali ragioni mi propongo di esporre oggi in quest' ottima rivista, e ciò faccio non senza grande trepidazione, perchè so di combattere con un forte e competentissimo critico d' arte, al quale, come usavano fare i buoni « cavalieri antiqui » prima di scendere in lizza, mando il mio rispettoso saluto.

***

E, innanzitutto, per chi non conosce il quadro del Crivelli, facciamo precedere una descrizione di esso, servendoci delle stesse parole del Cantalamessa.

« È un vecchio francescano, in piedi, dalle forme estenuate fin quasi all' emaciazione. Col dito teso della destra egli indica il monogramma di Cristo rutilante nell' oro, entro un disco appeso nel fondo, all' altezza del viso del santo; e l' indice

della mano sinistra, separandosi dagli altri diti che stringono un libro rosso, si tende esso pure, quasi concorrendo a raddoppiare l'esortazione devota. Il cappuccio alzato copre l'occipite, lasciando scoperta gran parte del cranio nudo: dalla corda che cinge i fianchi pende, legato a più sottile cordicella, l'astuccio degli occhiali; una canna appoggiata alla spalla destra tra il braccio e il petto scende fino al suolo. Il Crivelli non ha trascurato la sua consuetudine di appendere dietro alla figura una tenda serica, come segno d'onore, che qui fa bel contrasto con l'umiltà del saio cinereo; e lassù in alto ha appeso una pèsca e un cetriuolo. Ha pur onorato il santo, sottoponendo ai suoi piedi un gradino di bel marmo variegato, con una gola sagomata finamente, come nella celebre *Madonna della candeletta* della Pinacoteca di Brera. In questo gradino c'è un cartello che reca scritto: OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI, 1477. Nella breve lista poi di fondo oscuro, non occupato dalla tenda, alla sinistra del santo, si legge in lettere dorate: BEATVS IACOBVS DE ASCVLO DE LA MARCA. Due figure di devoti (non immuni da restauro), in misura molto piccola, sono genuflesse ai piedi di lui; l'uno è vecchio, in calze rosse e con breve lucco nero, l'altro è giovane ed ha veste rossa ».

Tale il quadro. — Entriamo ora nella questione.

« Il viso di questo santo francescano — scrive il Cantalamessa — è precisamente il medesimo che nella seconda metà del quattrocento attribuirono a San Bernardino tutti i pittori umbri, toscani e veneti, i quali indubitabilmente lo desunsero o da un ritratto dal vero o almeno da un' immagine fatta quand' era freschissimo il ricordo dell' uomo, ch' era morto ad Aquila nel 1444, ed era stato santificato nel 1450. La sigla di Cristo è proprio quella che immancabilmente accompagna le immagini di questo santo; e persino la busta degli occhiali pendente dal fianco, come la dipinse più tardi il Pinturicchio nella cappella Bufalini dell' Aracoeli, come la ridipingeva il Crivelli stesso in un' altra immagine di S. Bernardino (1), può credersi una ca-

(1) È un pannello di polittico, che era in Ascoli ed ora è nella R. Galleria di Belle Arti di Venezia. Le stesse ragioni che esporremo per il quadro della Vaticana, valgano per dimostrare che anche quest'immagine rappresenti San Giacomo della Marca.

ratteristica personale, che i pittori si tenevano obbligati a raccogliere. Si può aggiungere che S. Giacomo della Marca nell' arte sacra non ha di comune con S. Bernardino che il bastone di canna; nel resto è differente, ed ha persino in mano un' ampolla di sangue. *Pingitur aetate grandaevus, baculum habens arundineum dextra, ampullam sanguinis ostendens sinistra, in memoriam acris sed feliciter absoluti certaminis de sanguine Christi* (WADDING, *Annales minorum* — tom. XIV. cap. XXXVII) ».

L' argomento della simiglianza che ha il tipo del francescano crivellesco con le effigi di S. Bernardino, dipinte da altri artisti intorno alla stessa epoca, potrebbe certamente avere molto valore se questo non gli venisse tolto da una considerazione che a me sembra importantissima. Nella Pinacoteca comunale di Ascoli si conservano tre immagini di S. Giacomo della Marca: la prima è di Pietro Alamanni — che fu allo studio del Crivelli, di cui (si noti questa circostanza) ripetè sempre, salvo qualche rarissima eccezione, i medesimi soggetti: il secondo è di Cola dell' Amatrice (1) e il terzo di un ignoto e fiacco cinquecentista. Un' altra pittura, pure di Cola, rappresentante il medesimo santo è nella cappella del sacramento del tempio di San Francesco della stessa città. Se confrontiamo tra di loro queste quattro immagini noi non tardiamo a scorgervi, ripetuta in ciascuna di esse, la stessa fisonomia che è impressa nel viso del santo del Crivelli: vi ritroviamo, infatti, le stesse bozze frontali sviluppatissime, lo stesso naso avente forma aquilina e le stesse rughe spesse e profonde che gli fendono la fronte spaziosa e le gote asciutte di vecchio ottuagenario. — Ebbene a che altro si deve pensare di questa perfetta simiglianza che corre tra le immagini dipinte dall' Alamanni, da Cola e dall' ignoto cinquecentista e quella del Crivelli se non al fatto cioè, che, quei tre primi pittori, volendo dipingere San Giacomo della Marca, hanno ripetuto in lui gli stessi lineamenti che l' altro gli aveva dati, convinti che il francescano dipinto dal

(1) Che questo quadro sia di Cola lo ha vittoriosamente provato l' egregio prof. Calzini direttore di questa Rassegna (n. 1-4 Gennaio Aprile 1901). Però a torto, secondo il mio parere, egli crede che l' immagine che vi è dipinta sia San Bernardino da Siena, perchè gli attributi che accompagnano il Santo non mi sembrano dipinti, come egli dubita, da una mano secentista, ma sibbene dallo stesso Cola che in detta figura volle senza dubbio rappresentare S. Giacomo della Marca.

Crivelli dovesse somigliare all' originale, inquantochè egli poteva benissimo averne conservato nella sua mente le fattezze, avendo avuto occasione di vedere e forse anche di conversare col frate quando questi, pochissimi anni prima, era venuto per l'ultima volta in Ascoli dove aveva destato tanti entusiasmi? — Nè, del resto, sarebbe credibile il fatto che i tre menzionati artisti —, i quali vissero quando sulla identificazione del santo crivellesco, della quale oggi disputiamo, non poteva nascere alcun dubbio — dipingendo San Giacomo della Marca, abbiano preso a prestito dal Crivelli i lineamenti che costui aveva dati ad un altro santo.

Quanto alla sigla di Cristo, che si vede entro un disco pendente in un lato del quadro della Vaticana, osserviamo che tale particolare suole accompagnare tanto le figure di San Bernardino quanto quelle di San Giacomo della Marca, perchè quest' ultimo, al pari del primo, fu uno dei propagatori della divozione al nome di Gesù. Così pure è da credere che l' astuccio degli occhiali — che il Cantalamessa suppone essere una carattestica personale del santo senese, ma che noi invece vediamo ripetuta anche nelle immagini di San Giacomo dipinte nella tavola di Cola e nella tela cinquecentista della Pinacoteca di Ascoli — non rappresentava altro, nella intenzione del pittore, se non un segno il quale, come il libro che il santo stringe con la mano sinistra, indicava l' uomo dotto e studioso, a cui, specialmente se è un vecchio come il personaggio del quale parliamo, gli occhiali possono servire di grandissimo ausilio. E dotto e studioso fu veramente San Giacomo della Marca: tale, infatti, ce lo mostra la sua ricca biblioteca che anche oggi si conserva a Monteprandone, suo paese nativo: preziosa raccolta di antichi codici che quel francescano, fino alla più tarda età e con quell' ardore tanto comune agli eruditi dei suoi tempi, soleva ricercare e poi studiare e commentare.

È da osservare ancora — e ciò sia detto non ostante l' autorità del Wadding — che il bastone di canna e l' ampolla di sangue non sono sempre i soli attributi che distinguono San Giacomo della Marca. Molti altri gliene ha dati l' arte sacra, e i pittori si sono sbizzarriti rappresentandolo ora con una stella splendente al disopra del capo, in memoria della luce che la tradizione dice essere stata vista un giorno dai cit-

tadini di Aquila attorno alla sua persona; ora reggendo in mano un calice da cui sorge fuori un serpentello, simbolo delle eresie di cui egli fu sterminatore; ora avendo un giglio candido, indicante la sua purezza; ora, infine, con una mitria ed un pastorale gettati in terra, che ricordano il suo rifiuto all' arcivescovato di Milano offertogli da quella città.

« Ma è da dire ancora — continua il Cantalamessa — che, essendo morto S. Giacomo della Marca nel 1476, è mal credibile che il Crivelli, un anno dopo, forse pochi mesi dopo (giacchè la morte cadde nel 28 di Novembre), già lo dipingesse in forma di beato. Certo, la venerazione popolare si determinò spontanea e pronta verso l' ottuagenario francescano, che a S. Maria Nuova di Napoli aveva chiuso la vita operosa; e subito corse fama di miracoli da lui operati, dei quali lo stesso duca Alfonso di Calabria sarebbe stato testimonio; e, se la cosidetta beatificazione popolare è parsa in più casi sufficiente perchè le immagini pittoriche dei santi precedessero la sanzione della chiesa, l' intervallo di tempo decorso dallo spirar del santo alla pittura dell' immagine con l' aureola, coi veneratori inginocchiati, sembra veramente corto! »

Savî e stringenti argomenti! — Se non che mi permetto muovere delle obbiezioni anche contro di essi. Dico, cioè, che lo spazio di tempo decorso dalla morte di San Giacomo all'epoca in cui il Crivelli pose mano a questo suo lavoro sarebbe stato certamente breve, perchè si potesse formare quella beatificazione popolare a cui il Cantalamessa accenna, soltanto per quei paesi nei quali le virtù del santo erano poco conosciute: non così per Ascoli, dove una grande venerazione per frate Giacomo già esisteva fin da quando egli era vivo. Ascoli — che lo considerava come suo cittadino, perchè Monteprandone che gli aveva dato i natali non è molto distante da questa città — lo aveva veduto spesso, e quando già gli si era formata intorno tutta una leggenda di miracoli da lui operati, predicare nelle pubbliche piazze, e ottenere delle conversioni, come circa due secoli e mezzo prima vi aveva fatto Francesco d' Assisi; lo aveva veduto anche riuscire felicemente a comporre i dissidî dei suoi turbolenti cittadini, che ogni tanto si rodevano tra di loro in sanguinose lotte intestine. — E quando, poi, giunse la notizia della morte di lui, avvenuta in Napoli, dove il figliuolo

del re Ferdinando d' Aragona ne volle baciare il cadavere e fargli solenni funerali, dove le sante doti del frate dovevano ispirare al Sannazzaro una delle sue patetiche elegie, e dove, nel giorno stesso in cui ne avvenne la morte, la mente fantasiosa di quel popolo aveva veduto ripetersi nuovi e prodigiosi miracoli, allora quella venerazione che già preesisteva in Ascoli dovette repentinamente elevarsi ad una vera forma di culto, il quale, se non poteva essere subito riconosciuto dalla Chiesa universale mediante una solenne sentenza, poteva tuttavia essere permessa dal vescovo (1). Anzi sappiamo che tale culto pel frate di Monteprandone prese tosto in Ascoli tali proporzioni da uguagliare quello grandissimo che i cittadini hanno sempre avuto per il loro patrono Sant' Emidio: infatti dalle memorie di quell' epoca apprendiamo che le immagini di quest' ultimo erano sempre accompagnate da quelle di San Giacomo persino negli archi trionfali che la città soleva innalzare nei giorni di qualche singolare avvenimento.

Quale meraviglia, adunque, se, in mezzo a tanto religioso fervore per il frate recentemente morto, vi fu in Ascoli chi, sia per voto, sia per grande devozione verso di lui, abbia commesso al Crivelli di dipingerne l' immagine che poi donò ai frati minori al cui ordine San Giacomo aveva appartenuto?

Un altro fatto concorre inoltre a rafforzare la tesi che stiamo svolgendo: è quello della forma dell' aureola usata dal Crivelli nella immagine in questione. Il Crivelli, che circondò sempre le teste dei moltissimi santi da lui dipinti di grandi aureole, ora a disco pieno. ora a disco vuoto, fece un' eccezione per questo francescano ponendogli attorno al capo dei sottili e corti raggi dorati, appena visibili: e ciò egli fece perchè volle che vi fosse una giusta differenza tra la immagine di un beato, sia pure creato tale per solo consentimento popolare, e quella di un santo. L' artista si atteneva così alle prescrizioni dei sacri canoni. *Imago enim beatificati relatur, aut pingitur cum radiis tantum, canonizzati vero, cum diademate circum caput.* (PIGNATELLI: *Consultationum canonicarum tom.* V. *c.* XXV). Tale or-

(1) Il caso di questi culti approvati dai vescovi non erano allora infrequenti; ma da quell' epoca in poi ve ne fu un abuso tale che Urbano VIII fu costretto ad abolirli.

namento di raggi infatti venne ripetuto dallo stesso Crivelli quando, qualche anno dopo, ebbe occasione di dipingere l'immagine di Gabriele Ferretti di Ancona, un altro francescano, che da poco era morto e ritenuto pure dal popolo in un grande concetto di beatitudine (1): e la stessa forma di aureola usarono l' Alamanni, Cola e l' anonimo cinquecentista nei dipinti da noi più volte ricordati.

Quindi, non avendo l' immagine dipinta dal Crivelli l' aureola di Santo, resta escluso che egli abbia dipinto Bernardino da Siena, la cui santità, in forza di definizione chiesastica ufficiale, era stata dichiarata fin dal 1450.

Ma.... e l' iscrizione che nel lato sinistro del quadro della Vaticana reca il nome di Giacomo della Marca non è forse esso solo un argomento sufficiente per risolvere la questione? — Quell' iscrizione è senza dubbio opera di un seicentista e il Cantalamessa lo ha luminosamente dimostrato: essa forse vi fu posta non perchè, come l' illustre critico d' arte crede, i frati dell' Annunziata di Ascoli, possessori di quella immagine, per onorare frate Giacomo, quando costui, nel 1624 fu solennemente proclamato beato, gli vollero cambiare nome, ma perchè piacque a colui, cui fu affidato allora il restauro del quadro che allora doveva essere innalzato agli onori dell' altare, di aggiungervi (e tutti sanno quanto saccenti siano talvolta i restauratori), ciò che all' autore non era piaciuto di fare.

*
* *

Concludendo, adunque, io credo che il quadro di Carlo Crivelli che è alla Vaticana possa benissimo rappresentare San Giacomo della Marca e non San Bernardino da Siena, come sostiene l' egregio Cantalamessa, il quale son certo mi vorrà perdonare se al suo parere autorevolissimo ho voluto oggi opporre quello modesto di Perpetua. Rimane però a vedere se anche questa volta l' umile serva di Don Abbondio si trovi in perfetto accordo coll' arcivescovo Borromeo.

Ascoli Piceno, Giugno 1901.

Cesare Mariotti.

(1) Questo quadro trovasi ora a Londra.

La Famiglia di Marco Palmezzani

L'argomento non è nuovo. Il prof. Calzini, che delle pitture dell'operoso maestro forlivese disse con amore in un magistrale lavoro, vero modello di indagine storica e di acume critico, tracciò pure ne le grandi linee la storia della famiglia, desumendola da storici e cronisti e da documenti del tempo e molto ci disse anche della vita di Marco. Non esaurientemente, però, specialmente per quanto si riferisce alla famiglia del pittore, chè alcune fonti finora inesplorate completano o correggono quelle prime notizie (1).

È durante tutto il secolo XV che la famiglia Palmezzani ebbe la massima importanza e fu coinvolta negli avvenimenti della patria, così che il narrarne le varie vicende equivale quasi a ritessere storicamente il periodo più fortunoso e più caratteristico di Forlì. Con questa differenza che, se la storia della città non fu sempre gloriosa ed onorevole, nè ingloriosa nè inonorevole fu mai quella della famiglia Palmezzani, famiglia di anime irrequiete ma generose e salde ne l'amicizia.

È ardito ripetere l' origine della famiglia da quel *Giovanni Palmezzano* — ricordato in due documenti dell' archivio di S. Mercuriale e menzionato anche dal Bonoli e dal Marchesi (2) — vivente nel 1189 e che figura tra gli anziani del comune per il rione di S. Croce.

Altrettanto problematico è *Borello* o *Pirello* Palmeggiani, citato nell' anno 1335 dal Bonoli e dal Marchesi e compreso

(1) Oltre agli storici, il Bonoli e i due Marchesi, ai noti cronisti, il Cobelli ed il Novacula ed altre cronache minori — cronaca anonima, Albertina e Padovani —, alle Tavole genealogiche di famiglie illustri forlivesi del Gardini, che il Calzini consultò, ho interrogato la cronaca di Giovanni di maestro Pedrino, detto il Dipintore, preziosa fonte di notizie, non a bastanza apprezzata finora, l' Archivo notarile provinciale di Forlì, che mi ha fornito il maggior numero di documenti e l' Archivio di S. Mercuriale (facente parte dell' Archivio storico di Forlì), ancora inesplorato in gran parte. Molto offre anche l' Archivio parrocchiale di S. Croce, ma per essere posteriore al secolo XVI°, non mi ha fornito nulla per il presente studio che va sino alla discendenza di Marco e non oltre. Scarso sussidio mi hanno dato poche carte in possesso della famiglia, tuttora vivente.

(2) Questi documenti sono riportati entrambi dal Calzini, *Marco Palmezzano e le sue opere*, pp. 6 e 7. Il Calzini cita anche il Bonoli, *Storia di Forlì*, ed. 2.ª, Vol. I, p. 159. Va notato anche: S. Marchesi, *Supp. Istor.*, pp. 161 e 163.

fra quei nobili forlivesi che Francesco Ordelaffi fece decapitare (1).

Pure ipotetico è *Rullo*. il figlio di Giovanni, che il solo Gardini ricorda, avendone probabilmente desunto il nome da fonti a noi ignote o perdute.

Con *Palmezzano* (2) la genealogia della famiglia comincia ad essere sicura. Pure di lui ben poco possiamo dire; questo solo che ebbe due figli, Camazzo e Zanne, ai quali risale la lunga discendenza che dura sino a noi, e che per semplicità divido in tre rami: il primo è quello di Camazzo, gli altri due discendono da Zanne ed hanno per capostipiti Barlolomeo (II° Ramo) e Ser Palmezzano (III° Ramo). Il

1° ramo.

comincia con

Camazzo, che non so quando vivesse, certo il 30 gennaio 1365 non era più, trovando in quell'epoca ricordata una « domus in contrata fossati veteris iuxta heredes Camaccii Palmezani de Palmezanis » (3). Gli fu moglie una tal Gilia, che viveva ancora il 19 luglio 1368: « Domina Gilia uxor olim Camacii de Palmezanis de Forlivio contrate fossati veteris » (4).

Dei tre figli di Camazzo

Andrea si dette alla vita monastica e lo ricorda un documento dell'11 gennaio 1367, a proposito di una « domus posita in contrata fossati veteris » ed avente per confini « a primo latere strata a secundo iura monasterii pro domo olim fratris Andree Palmezani a tercio de retro clavica monasterii a quarto Palmezanus Iohannis Zannis Zannis Palmezani » (5) É citato in un atto del 10 marzo 1380 come « frater Andreas Palmezani » (6), e poco prima « Andreas Camacii ».

Macario e *Matteo* sono menzionati in un documento del 29 marzo 1367. In esso « Matheus quondam Camaccii Palmezani de Palmezanis de Forlivio contrate fossati veteris recipiens pro se et nomine et vice Maccharii fratris sui » compra dall'abazia di S. Mercuriale tre case situate « in dicta contrata » (7).

---

(1) Bonoli, op. cit., Vol. I, p. 379 e S. Marchesi, op. cit., p. 266.
(2) che il Gardini dice figio di Rullo e attribuisce a questi anche un altro figlio, Giacomo.
(3) Archivio di S. Mercuriale, libro detto Liocorno, fol. 34 r.
(4) ivi, libro detto Draco, fol. 25 r.
(5) ivi, libro detto Liocorno, fol. 63 r.
(6) ivi, libro detto Lupo, fol. 36 r.
(7) ivi, libro detto Liocorno, fol. 68 r.

Mi risulta che il solo Matteo ebbe discendenza nell' unico figlio

M.° Iacobo. Tra i più cospicui cittadini del suo tempo, godette la famigliarità e i favori del principe e prese parte attivissima alla vita pubblica.

Il più antico ricordo di lui è del 27 novembre 1388, a proposito di un tale che si dichiara soddisfatto di un credito « a Iacobo Matheii Camacii de palmezanis de forlivio soluente cum consensu discretorum virorum Ser Palmezani et Bartolomei de palmezanis consanguineorum proximiorum » (1). Dunque Iacobo era allora assai giovane, perchè sotto tutela e perchè non portava ancora il titolo di maestro in medicina. Ma col titolo lo troviamo testimonio il 25 ottobre 1404: « teste magistro Iacobo de palmezanis » (2), il 17 settembre 1408: « teste magistro Iacobo filio quondam Mathei de palmezanis contrate fossati veteris » (3), il 7 settembre 1409: « teste magistro Iacobo quondam matei comacii de palmezanis » (4) e il 13 luglio 1411: « testibus Magistro Iacobo filio quondam Mathei de Palmezanis contrate fossati veteris et Bathista quondam Ser Palmezani de Palmezanis contrade sancte Crucis » (5).

Ne gli anni seguenti lo ricorda la cronaca del Pedrino, sotto le date 3 novembre 1424 e 1° gennaio 1425 (6). In quello stesso anno 1425, sempre secondo il Pedrino, M.° Iacobo era tra gli anziani (7). Ligio allora alla Chiesa, fu quattro anni dopo tra gli invitati ad una cena offerta da Monsignor Giovanni Caffarelli vicelegato di Forlì: è sempre il Pedrino che lo racconta, in una rubrica che s' intitola « El modo d' una Cena che fe el nostro Monsignor a multi zitadini el nome dela maore parte e alcuno condutero » e comincia: « Corando gl anni del nostro Signore 1429 adi 5 di Luglio el nostro Monsignore fe una Zena in la sala grande a multi Zitadini, e alcuno capitanio... » e tra questi ricorda « M.° Iacomo di Palmezani... Batista Palmegano » (8).

---

(1) ivi, libro detto Nudo, fol. 190 v.

(2) Archivio notar. prov. di Forlì, Atti di Lodovico Moratini, Vol. 10-II., fol. 239 v.

(3) Archivio di S. Mercuriale, libro detto Olmo, fol. 155 v.

(4) Archivio notar., Atti di Lodovico Moratini, Vol. 9-I, fol. 43 r. Quest' atto è il testamento del notaio Nicola Menghi.

(5) Archivio di S. Mercuriale, libro detto Pavone, fol 328 r.

(6) Biblioteca A. Saffi di Forlì, Cronica del Dipintore (M. S. 302), foll. 23 v. e 29 v.

(7) ivi, idem, fol. 33 r.

(8) ivi, idem, fol. 73 v.

L' anno seguente 1430, trattandosi di mandare un'ambasceria a papa Martino, — continuo citando il Pedrino — « fo adi 12 di Febraro ditto de sovra in di Sabbado adunado consiglio eletto otto zittadini, i quali avessero a disputare quello tra loro che se duesse mandare al ditto Santo Padre, e quisti sono, i quali nominarò, Mis [ser] Piero Pansecho e Zuliano Bezzo per Santa Croxe. Per Santo Mercurale M.° Guglelmo degl Aliotti, e Ser Andrea di Menghe. Per San Piero M.° Iacomo di Palmezani, e Batista Codeferro, Per san Biaxio Miss[er] Zohanne Guazimanno, e Zohanne digl Arcolani, e quisti abeno a fare i capitole per lo comuno insieme con gl Anziani.... » (1). E tra i quattro ambasciatori prescelti fu M.° Iacobo: dice il Pedrino, in data 3 aprile 1430, che essi furono: « Mis[ser] Piero Pansecho, Segondo M.° Iachomo di Palmezzani dotore di medixina, terzo Batista di Codeferi merchadante, quarto Ser Zohane di Ser Lodovigho Moratino homo molto più zovene che gl' altri, ma ben discreto e acunzo » (2).

Il buon Pedrino ci narra anche di certe parole ingiuriose corse tra il conte di Tiberto e M.° Iacobo in un capitolo, che per l' ingenuo umorismo vale la pena di trascrivere. « Goreva del nostro Signore gl' anni 1432 del mexe de Mazzio adi 15 in di Zoiba sera passado ore 24 e siendo zerta grossezza intral Conte de Tiberto e M.° Iachomo di Palmegani vene el ditto Conte e trovò el ditto M.° Iachomo a la stazone di Paoluzzo spiziale e li gli disse molta villania in modo che mo se fe pocho onore, e disse che lui era dittore e M.° Iachomo che era si bono como lui e che era Servidore a Santa Giexa quando lui non fosse con la sua condutta, e tanto fe che el Conte abe voglia di dargle ma pure cambiado inseme alcune dixoneste parole M.° Iacomo disse quando fosse con gli suoi io te mostrarale esser megl orditi salvando lonore del tuo ofizio, e romaxe la cosa per quella sera, ma poi l' altro di per mezzio d'alcuno zitadino Mon[signore?] gle pazifficho » (3).

Nel 1433 M.° Iacobo è tra i gonfalonieri ed in quello stesso anno si trova a capo di una congiura ordita da molti nobili forlivesi contro il mal governo di Tommaso da Venezia, ed ecco come è narrata la cosa dal Pedrino in un capitolo che il Cobelli copiò ed al quale il Bonoli attinse, senza che nè l'uno nè l'altro

(1) ivi, idem, fol. 84 r.
(2) ivi, idem, fol 89 r.
(3) ivi, idem, foll. 124 v. e 125 r.

si degnassero di citare la fonte: « M.° Iachomo di Palmegiani, e Bartolomio di Cola, e Mis[ser] Gohane d' Ambrone uno Laorenzo de Taodole e altri dela porta de S. Piero i nuomi de quali sarebbe longa a dire, mo tanto fò che i ditti zitadini comenzono a fare una zerta adunanza infra la croxe el trebbo de Cavalieri in piaza e pocho stasendo veneno ala logia presso ala guarda e li presse ala colonna segonda dal canto dela guarda i ditti zitadini adunati, e massimamente el d[ett]o M.° Iachomo parendo in zio prinzipale attore segondo el vedere de mi che viddi el principio e la fine quisti qui raccolti comenzo a dire alcuno se vuol fare aconsiglio altri chiexe andiamo per Mons [ignore] altri dixea ello se ne fugido questa notte e in questo debatto el d[ett]o M.° Iachomo apresso la d[ett]a colonna se slazziò el mantello e comenzo a dire gridadi viva el puoolo e la libertadi e lui fo primo a gridare e gridado alquante coxe fo ditto ognuno se vada ad armare e turne ala piaza e subitamente ognuno fo con li arme tornadi ala piaza.... » (1).

In seguito alla quale sommossa si ripristinò in Forlì il dominio di Antonio Ordelaffi, del quale Iacobo fu sempre partigiano e familiare. Ce lo dimostra l'essere stato maestro Iacobo presente e testimonio a tre istrumenti dell' Ordelaffi, un mandato di procura del 9 luglio 1434, un secondo mandato in persona di Pietro Pansecco e Pietro Baldraccani dell' 11 luglio 1434 ed un terzo atto del 14 agosto istesso anno, col quale Antonio dona una casa a Giacomo Fiorini (2). Ce lo conferma il Pedrino, narrando come nel' 34 l' Ordelaffi ricorse a Iacobo per denaro (3) ed in una intera rubrica che parla della intimità tra il medico e il signore di Forlì. « Quì farò noto d'una disonextade uxada non so da chui fatta contra M.° Iachomo di Palmegani. Siando del mexe de Zenaro adi 14 del anno ditto [1435] era uno zitadino nome M.° Iachomo di Palmegiani homo assae digno famoxo in le arte de Medexina assae bono partixano del Signore, e omo disposto ai provixe (?) del Signore e molto famiglaremente uxava a mangare con lo Signore, e per alcuna invidia como e uxanza in le corte avenne che una sera el ditto M.° Iachomo de el suo mantello in la camara quando volse zenare el quale gle fò dopuo zena renduto involto como fosse

(1) ivi, idem, foll. 159 v. e 160 r., in data 26 dicembre 1433.

(2) Archivio notar. Tutti questi documenti si trovano in atti di Filippo Asti, Vol. 36-XXVI, rispettivamente ai foll. 347 r., 45 e 46, e 51 r.

(3) Cronica del Dipintore, fol 175 v.

stado molto bene tenudo, ma dentro glera stato messa molta stoppa, deli a poche sere fogle taglado e forado in più luoghi, e più un altra sera taglado un altra volta, per la qual cosa fo dal Signore zerchado de volere savere a chui se potesse dare tal biasmo siando uno Zohane de Paxotto el quale staxea in corte ala credenza ed era un pocho descordevole con lo ditto M.° Iachomo siando adarente dalcuno contrario del d[ett]o M.° Iachomo per la qual cosa vedudo el M.° zerto indizio sovra el d[ett]o Zohane fegle uno comandamento che lui mae non gle paresse nanze echo ala moglere che staxea in corte, e fegle lassare la divixa del Signore la quale lui portava e de questo ne fo grandi mormorazione perche sel fatto era del ditto Zohane lui meritava esser ponido più de grosso, zio che sarà de tale cosa ne scriverò al tempo ma pure el ditto M.° Iachomo rezeve uno grande desonore. » (1). Ma il cronista non torna più sul fatto, che certo non ebbe alcuno strascico.

Intanto le cose volgevano male per l' Ordelaffi, non ostante l' amicizia ch' egli aveva stretta col Visconti. Nel 1436 il conte Francesco Sforza, al servizio del pontefice, dopo d' aver presa Forlimpopoli, assediò Predappio ed assalì Forlì dalla parte di porta S. Pietro. Lasciamo al Pedrino il racconto di quel fatto d' arme, al quale prese parte grandissima M.° Iacobo con due suoi figli, per certo Matteo e Giovanni. « De male in peggo andava la choxa quando adi 28 de zugno 1436 in di zoiba in la vigilia di San Piero chomenzado la matina le brigadi del Chonte Franzesco [Sforza] a venire per la strada da San Piero che molto apresso alogavano ala Terra a meno d uno miglio e i tanti era quigli che alogavano più presso, pertanto voglendo le ditte brigate dare una stretta agl omine dela terra veneno la notte, e messese in aguato in una caxa presso zioe dala fornaxe de Tomaxo di Nomai e puoe di poco in poco sempre multiplicando in modo chomo per loro scuxa, intanto uno M.° Iachomo di Palmeggani medigho homo assae animoso e fe adunanza di multi homini credendo lui savergle ordinare e condurre, e con lui aveva dui figloli e pichando la scaramuzza per più ore ognuno se portava bene, ma pure quegli del campo con arte e con malizia da più parte la scaramuza e quigle dela terra con poco ordine se messeno in rotta.... e M.° Iachomo di Palmegani fogi per laqua e arrivò ala puntixella e apena vene

(1) idem, fol. 187 r. e v.

dentro el figlolo de più tempo romaxe fuora prexo, e laltro fugì.... » (1).

Tanta energia è davvero ammirabile in un uomo che non doveva essere più in età florida, se supponiamo, com' è probabile, che nascesse tra il 1370 e l' 80.

Si rifugiò Iacobo a Faenza e là attese gli eventi. Si ripristinava intanto il dominio della Chiesa ed il Palmezzani veniva per pubblico bando invitato a tornare in patria; non essendosi presentato, gli furono confiscati i beni, la moglie e la nuora vennero cacciate di casa.

« M.° Iachomo di Palmezani fo chiamado ale finestre. Coreva per gl anni de sovra [1437] adi 6 de Febraro fo ale finestre del Palazzo del Pcdestadi a Forlì M.° Iachomo di Palmezani, e Tomaxo Bezzo a termine di ori chi dovesseno venire e abitare a Forlì altramente sarano reputati ribelli e messo el suo al comuno, e prima adi 29 de passado e adi 3 e adi 4 de questo, e in lo d[ett]o tempo M.° Iachomo era stanzialmente a Faenza co la sua famiglia e Tomaxo [in bianco] e de puo alcuno di fo sequestrado la sua robba e dalcuno altro zioe Galasso Bunero del Cavaletto, Manfredo Zohane d'Ugolino. Adi 20 de Marzo fo messo fuora dela sua caxa le donne di M.° Iachomo la mogle e una nuora la roba romaxe a posta del Governatore. » (2). La moglie di M.° Iacobo era Francesca di Ruffillo Fiorini di Forlì (V. Matteo), quanto alla nuora, era la Maddalena Sassi, moglie di Matteo, o la moglie di Giovanni, della quale ignoro il nome.

Come trascorresse gli ultimi mesi di vita Iacobo non so; nel 1438 il dominio degli Ordelaffi veniva restaurato, ma probabilmente il Palmezzani morì in esilio, poiché il 28 luglio di quell' anno non era più in vita, trovando così ricordato il figlio: « Mateus quondam magistri Iacobi de Palmezanis... Iohannes eius frater » (3).

Veniamo alla discendenza di Iacobo: due figli e due figlie.

Caterina, che ricorda per la prima volta un documento del 22 aprile 1460, come già vedova di Ugolino di Antonio Ugolini: « domina Catalina filia quondam Egregii artium et medicine doctoris magistri Iacobi de palmizanis de forlivio et uxor tunc Ugolini filii quondam Antonii matei magistri ugolini de

(1) idem, foll. 205 v. e 206 r.

(2) idem, fol. 214 r. Il racconto del Cobelli (Cronache, p, 193) mostra la dipendenza da questo del Pedrino, però se ne discosta in qualche particolare.

(3) Archivio di S. Mercuriale, libro detto Leonfante, fol. 214 v.

forlivio... » (1), passò a seconde nozze con Tommaso Talenti, del quale pure rimase vedova: così da un atto del 9 giugno 1495: « Domina Catherina filia olim Domini Magistri Iacobi Palmezani et uxor quondam Thome de Talentis de Forlivio... » (2). Lo conferma il testamento del 5 aprile '99, dov' è detto: « Catalina filia quondam magistri Iacobi Palmezani de forlivio et uxor olim Ugulini Mathei de Forlivio et sucessive Thome de Talentis de Forlivio ». La testatrice vuole essere sepolta in S. Francesco e lascia erede universale « Zentilem eius filiam » (3). Ultimo ricordo del 7 aprile 1499 (4).

Benvenuta andò sposa a Ser Nicola figlio di Pietro Pansecchi: « Domina Benvenuta filia quondam egregii artium et medicine doctoris magistri Iacobi de palmezanis de forlivio et uxor Ser Nicolai quondam domini petri de pansichis de Forlivio... » (5). La troveremo in seguito in altro documento del 1469.

Matteo, ricordato per la prima volta in un atto del 24 agosto 1436: « Matheus filius magistri Iacobi de palmizanis... » (6) e nel citato documento del 28 luglio 1438, trovo poi, col titolo di « Ser », testimonio il 1.° giugno 1454: « teste Ser Matheo quondam magistri Iacobi de palmizauis » (7). L' anno seguente andò podestà a Forlimpopoli: scrive il Pedrino che « Adi 5 de Zenaro 1455 in di Domenega Ser Matio Palmezano andò Podestadi de Foronpuole » (8).

Sua moglie fu la ricordata Maddalnea Sassi, la quale, alla morte di Matteo, passò a seconde nozze con Ser Iacobo Tornelli.

Matteo morì senza figli maschi, lasciando quattro figlie, delle quali la minore, Bernardina, nacque tra il 1455 ed il '57, più probabilmente nel '55, forse essendole già morto il padre. Non è difficile stabilire l' epoca approssimativa della morte di Matteo. Mi risulta che cessò di vivere a Forlimpopoli, verosimilmente

(1) Archivio notar., Atti di Filippo Asti, Vol. 43-XXXIII, fol. 72 v. A quest'atto fu testimonio il nipote Tommaso.

(2) ivi, Atti di Giacomo Moratini, Vol. 222-XXI, fol. 69 r.

(3) ivi, Atti di Pier Antouio Michelini, Vol. 269-X, fol. 45 v.

(4) ivi, Atti di Giacomo Moratini, Vol. 226-XXV, fol. 60 r.

(5) ivi, Atti di Andrea di Giuliano da S. Egidio, Vol 160-I, fol. 26 r., in data 20 maggio 1456. Di questo Nicola Pansecchi, che fu notaio e che morì nel 1448, parla a lungo il Cobelli. Le notizie a lui relative sono riassunte dal Prof. G. Mazzatinti ne la Prefazione alle Cronache del Novacula, Vol I, p. I a, p. XVI, n. 2, ed ivi si parla anche di altri due Nicola della stessa famiglia Pansecchi ed essi pure notai, vissuti, l' uno al principio, l' altro alla fine del secolo XVI°.

(6) ivi, Atti di Filippo Asti, Vol. 36-XXVI, fol. 96 r.

(7) ivi, Atti del medes., Vol. 12-II, fol 50 v.

(8) Cronica del Dipintore, fol. 325 r.

quand' era ancora podestà e, poichè la carica durava sei mesi, ritengo che il decesso di Matteo avvenisse ne lo stesso anno 1455. Queste notizie deduco da due atti che riporto: « ...in bancha posita in Camera inferiori in volta domorum Tomaxii quondam Iohannis quondam eximii artium et medicine doctoris magistri Iacobi da palmizanis de forlivio posita in contrata fossati veteris.... Egregia domina Lucretia adulta filia quondam ser matei quondam dicti magistri Iacobi et uxor Simonis quondam magistri paulutii magistri Chechi de Forlivio... sciens dictum Ser mateum olim patrem suum decessisse in terra forumpompilii [sic] sine filiis masculis et decessisse cum filiabus feminis et se dominam Lucretiam fuisse et esse primogenitam quam aliis sororibus, ecc.... Domina Lucretia... cum voluntate Egregie et venerabilis domine francisce filie quondam rofilli de florenis de forlivio et uxoris quondam dicti magistri Iacobi de palmizanis et matris quondam dicti ser matei et ave paterne dicte domine Lucretie et cum consensu francisci filii Iohannis quondam bartolomei de palmizanis de forlivio et dicti tomaxii quondam dicti Iohannis quondam dicti magistri Iacobi proximorum agnatorum et actinentium ipsi domine lucretie, ecc. ecc... Domina bartolomea soror sua et filia quondam dictì ser matei... » (1).

L' altro documento, del 19 maggio 1469, dice: « Cum hoc sit quod inter dominam Madalenam filiam quondam Sassini quondam azonis de sassis de Forlivio ex una parte et Ser Mateum quondam exmii artium et medicine doctoris magistri Iacobi de palmizanis de forlivio ex altera parte fuerit contractum matrimonium et sucessive consumatum... et cum hoc sit quod ex dicto Ser mateo et dicta domina madalena nata sit Bernardina... et cum hoc sit quod dictum matrimonium fuerit dissolutum morte dicti matei... et cum hoc sit quod inter dictam dominam madalenam ex una parte et Egregium virum Ser Iacobum quondam domini Iohannis de Tornellis de Forlivio ex altera parte fuerit contractum matrimonium... et cum hoc sit quod dicta domina madalena decesserit Bernardina adolescentula maior etate duodecim annorum et minor XIIII^{or} annis cum consensu et voluntate egregiorum virorum francisci quondam Iohannis de palmezanis de forlivio Ser Nicolai quondam domini petri de pansechis de forlivio et Simonis quondam paulutii de paulutiis de forlivio mariti dominc lucretie filie quondam dicti

(1) Archivio notar., Atti di Filippo Asti, Vol. 38-XXVIII, fol. 11 r., in data 4 febbraio 1457.

Ser matei et egregiarum mulierum domine benvenute uxoris dicti Ser Nicolai et filie quondam dicti magistri Iacobi et domine bartolomee filie quondam dicti Ser matei et sororis dicte bernardine, ecc. ecc.... » (1).

Lucrezia, Bartolomea, Bernardina e *Margherita.* Sono le quattro figlie di Ser Matteo. Di Lucrezia e di Bartolomea non so più di quanto risulta dai due ultimi documenti riportati. Di Bernardina, che visse a lungo, citerò un ricordo del 22 giugno 1498: « Bernardina quondam Ser Mathei de Palmezanis et uxor Ser Iohannis Ser Iacobi de Tornellis de Forlivio... » (2). Sposò dunque il figlio del secondo marito della madre Maddalena, un figlio che evidentemente Ser Iacopo ebbe da altre nozze. Ser Giovanni morì presto e Bernardina passò a nuove nozze con Nicola Zecchi: « Bernardina filia quondam Ser Mathei palmezani et uxor ad presens nicolai zechi de forlivio... » (3). Di Bernardina si ricordò il cugino Tommaso di Giovanni nel suo testamento del 16 settembre 1511.

Anche di Margherita pochi ricordi. Il primo del 17 maggio 1475: « domina malgarita filia quondam Ser matei quondam magistri Iacobi de palmizanis de forlivio suo nomine et nomine Blanche et romagnole sororum et filiarum quondam guasparini quondan bartoli de stambatiis de forlivio et filiarum dicte domine malgarite, ecc... » (4), altro del 27 giugno dello stesso anno (5), l'ultimo del 24 gennaio 1497 (6).

L'altro figlio di M.° Iacobo

Giovanni, testimonio ad un atto del 20 febbraio 1432: « teste Iohanne filio magistri Iachobi de Palmizanis de forlivio » (7), non pare prendesse parte molto attiva alla vita pubblica. Fece testamento il 23 luglio 1441, a rogiti Pier Giovanni Amboni, ma il testamento andò perduto; vedremo più innnanzi le principali disposizioni che vi erano contenute (V. Tommaso).

Giovanni forse morì non molto dopo, certo nel '57 non era più (8). Il figlio

Tommaso nacque fra il 1433 ed il 1438 — probabilmente

(1) ivi, Atti del medes , Vol. 21-XI, fol. 155 r.
(2) ivi, Atti di Giacomo Moratini, Vol 225-XXIV, fol. 53 v.
(3) ivi, Atti di Nanne Porzii, Vol. 178-VII, fol. 63 r.
(4) ivi, Atti di Filippo Asti, Vol. 27-XVII, fol. 180 r.
(5) Ivi, Atti del medes., Vol. 28-XVIII, fol. 1 r.
(6) ivi, Atti di Nanne Porzii, Vol. 172 I, fol. 156 r., ripetuto in Atti del medes., Vol. 174-III, fol. 11 r.
(7) Archivio di S. Mercuriale, libro detto Leonfante, fol. 69 r.
(8) Ciò si deduce da un passo del documento del 4 febbraio 1457 (V. Matteo): «... Thomaxii quondam dicti Iohannis ».

nel '35 —, infatti in un atto del 19 luglio 1458 si legge « Tomaxius quondam dicti Iohannis magistri Iacobi adultus maior XX minor XXV cum consensu Ser Nicolai de Pansechis et Francisci de palmizanis presentibus, ecc... » (1). Tra le molte citazioni e ricordi che trovo nei miei appunti, verrò scegliendo i più importanti.

Tommaso sposò in prime nozze Emilia Conti, dalla quale ebbe due figli, Donna Andrea e Francesca; la prima insieme alla madre è ricordata nel seguente documento del 23 luglio 1483: « Domina Hemilia filia olim Contis de forlivio et uxor Thome olim Iohanis de palmezanis de forlivio procuratrix dicti Thome... dedit Ser Georgio quondam francisci de baldracanis de forlivio et Domino Antonio eius filio... nomine dotis Domine Andree filie dicti Thome et dicte Domine Hemilie et uxoris dicti domini Antonii unam petiam terre, ecc... » (2). Perchè Emilia era procuratrice del marito? È probabile che questi fosse assente; infatti, mentre prima del 1468 i ricordi di Tommaso spesseggiano, da quest' anno all' 88 si ha una grande lacuna.

In Tommaso rivive lo spirito irrequieto e battagliero del nonno Iacobo. Eccolo, già nel 1462, a 27 anni, in mezzo all' agitata vita del comune. Scrisse il Cobelli: « Fo poi facta nuova setta per el signore misser Cecco. Fo facto misser Francesco di Bifolczi, Iacomo de ser Berto, Tomaso Palmizani, Bartolo de Marcobello, Giorgio de Paladino, ser Nicolò Pansecco e molti altri de la terra, che non se ne fa conto. » (3). Poi dal '68 all'88, come ho detto, Tommaso sparisce; forse in questo periodo di 20 anni guerreggiò con qualche capitano di ventura dell' epoca. Tanto è vero che nel 1488 ritorna in patria e copre una carica militare, di ufficiale ne la quardia della città. Come tale lo ricorda il Navacula (4) e un documento del 15 dicembre 1488: « Thoma olim Ioannis de palmizanis... honorabilis eques ad Guardiam Civitatis Forlivii » (5).

Partigiano e milite di Girolamo Riario, com' era stato degli Ordelaffi, Tommaso ne la confusione che seguì l' assassinio del

(1) Archivio notar., Atti di Filippo Asti, Vol 39-XXIX, fol. 101 v. Nessun dubbio che questo Tommaso sia Tommaso Palmeggiani, iufatti ne lo stesso Vol., al fol. 74 v. si legge: « teste Tomaxio quondam Iohannis de palmezanis », e al fol. 98: « Tomasius quondam Iohannis quondam magistri Iacobi de palmizanis de forlivio ».

(2) ivi, Atti di Francesco Palatini, Vol. 90-II, fol 135 r.

(3) Cobelli, Cronache, p. 243

(4) Cronache di Andrea Bernardi, Vol. I., P. Ia, p. 233, a. 1488.

(5) Archivio notar., Atti di Tommaso Palmeggiani, Vol 102-II, fol. 60 v.

Conte, nel 1488, volendo vendicare il suo signore, insieme al capitano della guardia, Checco Paulucci, quasi si fece uccidere dai congiurati (1).

Fu poi mallevadore, insieme ad altri nobili forlivesi, per Caterina Sforza. Ed in quello stesso anno '88 il Cobelli ci parla nuovamente di Tommaso nel seguente passo: « Andai (è il cronista che parla) sotto la gabella a la guarda, e non trovai nessuno, si no Zan Griffone con dui o vero tre. Poi andae al ponte di Cavalieri ai cantoni de' Nomagli: vide molta gente che illi se redonava, e, como volse Idio, vide illì uno mio cosino chiamato Guasparra de' Nomagli. Io me messe a lato a lui; e stando così un poco, ecco Tomasi Palmizani armato e molta cente e Lodovico Hercolano, e immediate venni el prevosto degli Orcioli. E stando in quello, Zan Griffone ch' era a la guarda montò a cavallo, e venne illì, e disse: — Che zente è questa? — Disse Tomase Palmizani: — Volemo amaciare questo poltrone? — E rispose: — Simo el mal che Dio te dia —. Zan Griffone tal hodendo s' avide che la cosa andava male, e dà di piè al cavallo verso el ponte del Pane. Alhora costoro tucti comincioro a gridare: — Duca, duca! Octaviano, Octaviano! — e levòro el remore per la parte de madona. » (2). Questa sommossa in favore di madonna Caterina, di Ottaviano e del duca di Milano ricorda moltissimo l'altra capitanata del nonno Iacobo.

La seconda moglie di Tommaso fu Claradea Numai, che era già vedova di Pino Urceoli: « Domina Claradia filia quondam Bartolomei de Nomaiis et uxor quondam Pini de Urceolis et ad presens uxor Thome quondam Iohannis de Palmezanis... » (3).

Nel maggio del '95 Tommaso fu scelto, insieme a Lorenzo di Giovanni, arbitro in una vertenza tra i figli di maestro Antonio, ma di ciò in seguito.

Il 21 marzo '99 trovo il testamento della moglie. Leggo che vuole esser sepolta in S. Francesco « in sepulcro patris sui », lascia al marito « libras trecentas bononienses » e nomina erede universale il proprio fratello Antonio (4).

Nei primi ánni del secolo XVI° si fanno sempre più frequenti i ricordi di Tommaso, ma offrono poco interesse; si tratta di locazioni, di vendite, ecc. Verso il 1510 Tommaso, già in età

(1) Bonoli, op. cit., Vol II, p. 236.
(2) Cobelli, op. cit., p. 330.
(3) Archivio notar., Atti di Giacomo Moratini, Vol. 222-XXI, fol. 141 r.
(4) ivi Atti di Pier Antonio Michelini, Vol. 269-X, foll. 39 e 40.

di 75 anni, affida la gestione dei proprii affari ad un suo fattore, un tale « Angelus quondam Mafioli de Casalmaiori negotiarum gestator », il quale, ad esempio, il 18 maggio 1510 vende per conto di Tommaso un terreno in parrocchia Durazzano (1). Poco prima, il 15 marzo 1510, Tommaso aveva fatto il suo primo testamento (2), di scarso interesse. E l'anno seguente, il 16 settembre 1511 fece il secondo, che riassumo. Vuole esser sopolto in S. Francesco; ricorda la figlia, « domina Andrea uxor quondam domini Antonii baldracani », alla quale lascia 70 lire, la cugina, « domina Bernardina quondam Ser mathei de palmezanis », cui lascia 50 lire, una nipote « Francisca filia quondam hieronymi de leonardis de Ravena ipsius testatori nepos »; benefica la moglie del fattore, « Catharina quondam Ihoannis Andree de Tirapanis de Dovadola et uxor Agnoli quondam maphei de Casali maiori ipsias testatoris famuli » ed elegge erede universale la chiesa dei Frati di S. Maria in Valverde di Forlì. Il testamento è rogato « in domo testatoris in contrata fossati veteris » (3).

Non contento di queste disposizioni, l'anno seguente, il 19 novembre 1512, fa un codicillo al testamento (4). e prima di morire farà un terzo testamento.

Curiosissimo il documento che segue, dell'8 maggio 1515: « Cum hoc fuerit et sit quod alias de anno 1441 indictione 4 et die 23 mensis Iulii Ioannes quondam eximii artium et medicine doctoris domini magistri Iacobi de palmezanis de forlivio suum altinum condiderit testamentum manu Ser Pietri Ioannis de ambonibus notarii olim publici foroliviensis in quo inter cetera disposuit quod in eius institutione hereditatis talem fecit conditionem et sub talibus videlicet verbis. Et si casus cederet vel aveniret quod dictus Thomas et filii nascituri ex ventre predicto si masculi fuerunt morirentur quandocumque sine filiis maschulis voluit dictam eius hereditatem rro dimidia esse Ser Matei eius fratris et aleam [sic[dimidiam distribui amore Dei et pro salute anime sue in hunc modum videlicet libras 400 bononienses pro nubendo puellas pauperes, et residuum dicte medietatis deductis dictis libris 400 bononiensibus expendi seu erogari in fabrica unius capelle in ecclesia santi francisci de forlivio.

Et cum sit quod de auno domini 1514 et die XVIII februarii dictus Thomas volens adimplere mentem dicti Ioannis eius

(1) ivi, Atti di Guglielmo Prugnoli, Vol, 86-XL, fol. 74 r.
(2) ivi, Atti del medes., istesso Vol., fol. 43 r.
(3) ivi, Atti di Cristoforo Albicini, Vol. 142-XII, fol. 3 r.
(4) ivi, Atti del medes., Vol. 143-XIII, fol. 53.

quondam patris et ipsius animam et suam exgravare Cum consensu Reverendi Domini petri antonii rosghini canonici forliviensis et Reverendissimi Domini petri Griffi episcopi foroliviensis vicarii generalis dictas libras 400 bononienses errogavit amore Dei ad maritandis puellis pauperibus prout constat istrumento publico manu mei notarii infrascripti... et cum sit etiam quod dictus Thomas sit octuagenarius et decrepitus, in decrepita etate constitutus et infirmus et podagris impeditus.. » dà pubblico mandato « Agnolo quondam Mefei de casali maiore famulo ipsius » di fer costruire la detta cappella. L' atto è rogato « in domo dicti Thome in contrata fossati veteris » (1).

Se dunque Tommaso nel 1515 era ottuagenario, vuol dire che nacque presso a poco nel 1435.

Il terzo testamento, di poca importanza, è del 5 agosto 1516 (2): l' ultimo ricordo del 15 ottobre 1519, ne la persona della moglie (3).

Donna Andrea e *Francesca.* La prima figura ne le già riportate citazioni del 23 luglio 1483 e del 16 settembre 1511; la seconda è ricordata in un documento del 4 novembre 1481, insieme alla madre: domina francischa filia Thome de palmezanis de Forlivio... domina Emilia uxor ipsius Thome et mater dicte francisce... » (4).

Il primo ramo quindi si spense assai per tempo con la morte di Tommaso, non essendovi alcuna discendenza maschile.

(continua)

C. Grigioni

---

(1) ivi, Atti del medes., Vol. 146-XVI (cartolazione confusa e in parte mancante).
(2) ivi, Atti del medes., instesso Vol., fol. 61 r.
(3) ivi, Atti di Nanne Porzii, Vol. 183-XII, fol. 90 v.
(4) ivi, Atti di Guglielmo Prugnoli, Vol. 48-II, fol. 9 r.

DOCUMENTI

Offro ai lettori dell' utilissima Rassegna *documenti importanti e copiosi su Federico Barocci — il gentile pittore, il grande colorista che da solo basterebbe a illustrare una regione — e sulla sua Scuola. Si riferiscono i primi allo studio del maestro in Urbino, siluato dove ora sorge il nuovo palazzo Albani, in capo alla via Valbona, ora Mazzini; lo studio, come vedremo, fu tenuto poi dal 1593, se non forse prima, dagli scolari del Barocci. I frammenti di lettere sono relativi a certi disegni del maestro per un quadro commessogli dal pontifice.* (*) *Altri documenti riguardano i pittori della scuola baroccesca, e daltri infine si riferiscono a varii pittori urbinati (o del contado) del Seicento.*

E. Scatassa.

Federico Barocci. — 1566. — m. Federico Barocci. Così lo trovo notato nell' elenco de' fratelli di S. Antonio Abbate; come trovo segnati molti di sua famiglia, e cioè: — m. Marcant. Barocci — sr. Ambrogio Barocci — sr. Giovan Alberto Barocci — Don Antonio Barocci — (1).

1575. Adì 7 maggio — I Frati di S. Francesco devono dare scudi doi corenti sono p. il nolo d' una stanzia de S. Antonio quale tiene p. servitio de detti Frati ms. Federico Barocci, p. un anno da cominciarsi a di detto e finir come seguita sin adì p.° Maggio 1576, quale nolo, prometto pagar p. loro come lor Sindico, ms. Bartolomeo Biacchini, presente il caval. Biancalana (2).

1581. — M. Federigo baroccio deve dare al p.° de maggio 1581, scudi dua corenti p nolo della sala dove egli sta a dipingiare, p. un anno fornito. (3)

1581. — Scudi quatro da m. federigo baroccio p il nolo a di p.° Maggio del p. dua anni forniti. (4)

(*) Il quadro cui si riferiscono i documenti dev' essere quello ordinato al Barocci da papa Clemente VIII, con l' Instituzione del SS. Sagramento, per l' altare della nobile Cappella nella Minerva, dallo stesso pontefice edificata in Roma ne' primi anni del secolo XVII. *Nota della Direzione.*

(1) Archivio di S. Antonio Abbate di Urbino. Libro BB, c. 9.
(2) Id. Libro de' conti del Sindaco Giuseppe Anniballi c. 15.
(3) Id Libro H. c. 12 t.
(4) Id. Libro cit. c. 14. t.

1583. — m. fed. Barocci d' Urbino deve dare sino a dì p.° Maggio 1583. p nolo della Casa o stanza di S. Antonio sopra la Chiesa p doi anni forniti adi detto scudi quatro corenti, che tanto ne debitore sicome appare nel libro del Cap.° Lattantio Oddo (1).

1584. — Adì p. Maggio deve dare scudi doi p il nolo fornito a di detto — e così per il 1585 e '86 (2).

1583. — Adì 4 Gen. — da m. fed. Barocchi (*sic*) e p lui da Joseffo Anniballi scudi quatro a conto delle stanze (3).

1585. — Adì 23 Gennaro — scudi do da fed. Barocci havuti p. il nolo della stanza (4).

1585. — Adì 24, detto — scudi doi da m. federico Baroccio havuti p il nolo della stanza, e pagati a fra Camillo in S. Francesco (5).

1586. — Adì 24 Marzo — scudi doi da mro federico Barocci a conto del nolo della sala (6).

1598. — Adì 8 Gennaro — E più bolog. decedotto p. elemosina da m. federigo Baroce e p lui da Ventura (Pieri, capellano) (7).

1599. — 16 genare — E piu dal Baroce bolognini trentatre e denari 12 — (8).

1601. — Adì 16 di Genaro — Grossi sette havuti *da* federigo Barocci p elemosina (9).

1617. — (Bisogna notare che qui la data è di altro carattere) — Die 27. Martii — Federico Barocci. — (Dall' Elenco dei fratelli di S. Giovanni).

Lettere di Giulio Giordano, segretario del duca Francesco Maria II, riferentesi a **Federico Barocci**. « Il sr. Canc^re^. Sorbolongo ha detto al ser. padrone (il Duca), che il Barocci potrà tirar innanzi il quadro p servizio del Papa, conforme all' ultimo disegno fatto da lui, avendo ricordato solo alcune cosette che non variano la sostanza dell' opera. E perchè egli desidera infinitamente di servire, e malamente dice di poterlo fare senza i disegni. D' ordine di S. A. scrivo a V. S. che le piaccia procurare di ricuperarli per quella via che parerà a lei, e mandarli quanto prima, acciocché senza perder più tempo possa dar principio al lavoro, al quale egli promette d' attendere con diligenza ed assiduità, e se si potesse aver qualche lume di più circa il gusto del Papa, tanto sarebbe più caro » (10).

Pesaro, 1. febb. 1604. GIULIO GIORDANO.

A Malatesta Malatesti — Roma.

---

(1) Id. Libro cit. c. 7. t.

(2) Id. Libr. cit. c. 7 — (Ogni anno cominciano daccapo a segnare le carte).

(3) Id. Lib. cit. c. 14 t.

(4) Id. Lib. c. 14. t.

(5) Id. Lib. c. 14 t.

(6) Id. c. 22 t. (Non trovando più notizia di altri pagamenti suoi per la stanza sopra la chiesa di S. Antonio, è ragionevole supporre che appunto verso il 1586 il Barocci ponesse lo studio suo nella graziosa villa Ca-Condio a mezzo chilometro dalla città.

(7) Id. Libro N. c. 23.

(8) Id. Lib. cit. c. 23. t.

(9) Id. Lib. O. c. 2 t.

(10) Urbino. Arch. Comunale. Riparto 3 N. 31 — *Miscellanea di lettere ducali.* pag. 180.

« quanto più presto il Barocci avrà il disegno, tanto meglio sarà, importando assai di averlo per poter tirar innanzi l' opera ». (1)

GIULIO GIORDANO.

Pesaro, li 12 febb. 1604.

Allo stesso.

« .... mi sarà dato di sapere se si sia mandato al Barocci il Disegno perché possa tirar innanzi l' opera per il Papa... (2)

GIULIO GIORDANO.

Pesaro, li 19 feb. 1604.

Allo stesso.

1605. — « S' è avuto il disegno della facciata della cappella del Papa, s' è dato al Barocci a fine che se ne possa servire, sebbene a noi i lumi sono parsi molto stravaganti ». (3) (Frammento di lettera del duca Francesco Maria II al Malatesta in Roma).

Antonio Cimatori di Urbino, pittore
Giovan Giacomo Duti, id.
Bernardino Maggi, id.
M. Ventura da Cantiano. id.
Giovan Maria Antonio, id.

Abbandonata la stanza dal Barocci, essa fu presa in affitto da' suoi scolari, come ne fanno fede i documenti che pubblico qui sotto:

1593. Adì 16 Marzo — Mastro Ant. Cimatore, Giovan Jacomo Duti (qnesto artista è sconosciuto dagli storici, per quanto ci consta), Pitori devono dare il nolo della stanza grande scudi quatro l' anno e l' abian a dare alli fratelli p farne (?) et così messaro (?) alla presenza di Giov. M. Nerone et di m. Bernardino Maggi Pittore della fraternita.

M. Giov. Jacomo Duti sopradeto nel istesso tempo li fu apresentata una litera ch' aveva andare a pesaro p servitio delli padroni (il duca di Urbino) et così sub. lui rasigno la sua parte, ma m. Ant. sopradetto che al fine de l' anno vole esser patrone lui solo della detta stanza et questo lo disse alla presensa di m. Ventura Pitore da Cantiano e de Ant. Petro... (4)

1593. Adì 23 Aprile — E piu da m. Antonio Cimatore petore nostro pigionante nella stanza grande sopra la chiesa. (5)

---

(1) Id. p. 183.
(2) Id. p. 185.
(3) Id. p. 61.
(4) Arch. di S. Antonio lib. M. c. 3. t.
(5) Idem. lib. cit. c. 3. t.

1595. Adì 26 luglio — M. Giov. Maria Antonio Pitore m. Giovan Batta Donino m. Agostino. (1)

1596. Adì 16 Marzo — m. Antonio Cimatore deve dare p resto del nolle della sala di Santo Ant. scudi doi bolog. trenta, si come apare al libro del Sindicato di m. vincenzo Angellini. (2)

1596. Adì 17 Marzo — Io Antonio Cimatore refermo la sala d Sant. Antonio p un anno a ragione di scudi 4: da ms. Giulio Basilio sendigo. (3)

1599. Adì 16 agosto — m. Antonio de tomasso fornare pitore ha auto la chiave della salla p tre mesi p nolle scudi uno. (4)

1598. Adì 25 aprile — E più da m. Antonio Cimatore scudi sei e boll. cinquanta p saldo del nole. (5)

Giovan Andrea Urbani di Urbino, pittore.

1606. — m. Giov. Andrea Urbani scudi 12. (6)

1607. Adì 13 Giugno — da m. And. Urbani scudi 12: 3: 30. (7)

1610. Adì 17 de feb. — Entrata de m. Giovan Andrea Urbani pitore de una stanza che tene a nolo di sopra la Ciesa nostra. (8)

1610. Adì 18 de marzo — da Giovan Andrea Urbani scudi quatre p il nolo de la stanzia che tene in afitto. (9)

1611. Adì 8 de Aprile — scudi quatre gato a m. Giovan Andrea Urbani p avere fato doie figure poste ne l' altare de la madona p ornamento. (10)

1611. 15 agosto — scudi tre da m. Giov. Andrea Urbani. (11)

1611. p.° settembre — scudi tre da m. Giov. Andrea Urbani. (12)

Bartolomeo Cialdieri di Urbino, pittore ed indoratore.

1600. Adì 3 Giugno — E più a mr. Bartolomeo cialdiero e altri, scudi doi bol. sei e mezo p li palie p li altari. (13)

1606. Adì 24 xbre — gs.[i] quatre pagati a m. Bartolomeo Cialdiero p aver restaurato il Santo. (14)

1611. Adì 26 de Genaro — A speso scudi quindici p. dare a m. Bartholomeo Cialdiero petore (per) doie miliaro de oro p metere a oro il ornamento de la Madonna (di Loreto). (15)

---

(1) Idem. lib. cit. c. 3. t.
(2) Idem. lib. N. c. 9. t.
(3) Idem. libro cit. c. 9. t.
(4) Idem. lib. cit. c. 15. t.
(5) Idem. lib. cit. c. 23.
(6) Idem. lib. P.
(7) Idem. lib. cit. c. 48.
(8) Idem. libro O. c. 7.
(9) Idem. libro cit. c. 10 t.
(10) Idem. libro R. c. 28 t.
(11) Idem. libro O. c. 14.
(12) Idem. lib. cit. c. 14.
(13) Idem. libro N. c. 38.
(14) Idem. libro P. c. 31.
(15) Idem. lib. R. delle entrate ed uscite della cappella della Madonna di Loreto in S. Antonio. c. 26. t.

1611. Adì 23 Marzo — scudi sete gs.i dieci p fare venire uno miliaro de oro da pesaro p fornire lornamento a m. Bartolomeo Cialdiero. (1)

1611. Adì 9 magio — gs.i quatordici dato a Bartolomeo Cialdiero p fatura et carta, colori meso p fare doie profeti et doie arme (stemmi). (2)

1611. Adì 20 de magio — scudi vintuno dato a Bartolomeo Cialdieri p haver meso a oro il ornamento de la madona p sua fatura. (3)

1611. Adì p.° de 9bre — scudo uno et mezo dato a m. Bartolomeo Cialdiero p avere mezo a oro doie croci et doie candelieri dipinti uno e laltro p sua fatura e oro. (4)

1611. Adì 19 de 9bre — gs.i dieci dato a m. Bartolomeo cialdieri p havere dipento una Madona in uno palio de corame p l' altare de la madona che sie fato venire da gubio. (5)

1612. Adì 8 sett. — scudi sete quali sono dato a m. Bartolomeo Cialdiero p mettere a oro li candelieri p l' altare. (6)

1616. Adì 30 Maggio — E più scudi tre et gs.i quindici pagati a ms. Bartolomeo Cialdiero (i Cialdieri erano un' antica e nobil famiglia urbinate) p una Cartella e quatro Candelieri indorati p. S. Giov. Batta. (7)

1617. Adì 12 giugno — gs.i trenta quatro pagati a ms. Bartolomeo Cialdiero p doratura delli reliquiari, et tre cartelle. (8)

1631. Adì 26 luglio — o pagato p buletta scudi uno e bol. quarantacinque a meser bartolomeo cialdieri quali sono p oro andato alli altari. (9)

1634. Adì 18 Giugno — scudi due al Cialdieri a conto del tabernacolo (il vecchio l' avevano venduto) e per saldo della fattura a m. Giulio marangone. (10)

1634. Adì 12 8bre — bl. 10 li ebbe il Cialdieri p li pilastri dipinti all' altare mag. (11)

1635. Adì 27 luglio — si fece boleta al s. Bartolomeo Cialdieri et compagni di scudi vinti p fatura et adoratura de li doi tornieri. (12)

1636. Adì 12 luio — (a) M. Bartolomeo Cialdieri levo boletta di scudi uno, e bol. trenta p l' Arma dell' Em. Cardinale S. Croce Arcivescovo d'Urbino. (13)

1637. Adì 31 genaro — (a) M. Bartolomeo Cialdieri scudi doi sono p doi cartelle con ornamento indorato. (14)

---

(1) Idem. lib. cit. c. 27. t.
(2) Idem. lib. cit. c. 29.
(3) Idem lib. cit. c. 29. t.
(4) Id. lib. cit. c. 31. t.
(5) Id. lib. cit. c. 33.
(6) Id. lib. cit. c. 39.
(7) Arch. di S. Giov. Battista di Urbino lib. D. c. 2.
(8) Id. lib. cit. c. 8.
(9) Arch. di S. Antonio lib. AA. c. 28.
(10) Id. lib. cit. c. 47.
(11) Id. lib. cit. c. 48.
(12) Id. 19 lib. EE. c. 16. t.
(13) Idem. lib. cit. c. 21. t.
(14) Idem. lib. cit. c. 22.

1637. Adì p.º Agosto — (a) M. Bartolomeo Cialdieri Pittore grossi otto p aver dipinto quattro bancate della nostra chiesa. (1)
1639. — Al Cialdiero p lo stendardo delli SS. feliciano e giustiniano. (2)

Girolamo Cialdieri di Urbino, pittore.

Figlio di Bartolomeo, pittore anch'esso, si hanno di lui diverse opere sparse per le chiese di Urbino, ma ancor attendono lo studioso che ne faccia un catalogo. Anche della sua carriera artistica poco si conosce.
1626. — m. Girolamo Cialdieri. (3)
1639. Adì 6 maggio — Sig. Girolamo cialdieri scudi vinti p il stendardo fatto p il servizio della Processione. (4)

In un inventario del 1763 della chiesa di S. Maria in Casale, ora annessa a quella di Crocicchio, distante circa tre chilometri da Urbino, in una nota dei quadri si legge: = Il Quadro poi che era sopra la Porticella della Sagristia e quello di S. Silvestro Tissolo dove poi si vedono altri 4 Vescovi, cioè S. Mattia, S. Leonardo, S. Biagio e S. Nicolò, Pittura del Cialdieri (padre o figlio?), con cornice di legnio dipinto fatto, dal fu Sig. Arcip. Battiferri Nobile d' Urbino. (5)

Riportiamo l' iscrizione sepolcrale, che esisteva nel vecchio duomo, e distrutta nella riedificazione del nuovo tempio.

Hyeronimus Cialdierius Pictor
Dum Litteras exarte ducere 4
Estremam Vite Lineam meditates
Monumentum hoc
Ubi Bartholomei ejus Patris (6)

Basilio Magieri di Urbino, pittore.

Riuscì un eccellente ritrattista. La sua vita è poco nota. Fu Priore della Municipalità di Urbino nel 1645. (giugno luglio), nel 1648 (ottobre, novembre), nel 1649 (aprile maggio), nel 1653 (febbraio marzo), nel 1662 (aprile maggio) nel 1664 (ottobre novembre). (7)

Camillo Paci, pittore.

È sconosciuto.
1578. Adì 16 agosto — Camillo Paci Pitore — domanda di esser cancellato dalla guardia. (8)

---

(1) Idem. lib. cit. c. 25.
(2) Idem. libr. cit. c. 100.
(3) Archivio di S. Antonio. Elenco de' Fratelli.
(4) Idem. lib. EE. c. 29 t.
(5) Arch. Parocchiale di Crocicchio.
(6) Arch. stor. comunale di Urbino. Rip. III Arm. V. num. 135. Raccolta di epigrafi, iscrizioni ecc. pag. 81.
(7) Id. Vernaccia, ms. *Il Prtorista.* num. 66.
(8) Id. lib. V. de' Consigli Comunali di Urbino. c. 48.

Vincenzo Santagati di Urbino, pittore.

Questo maestro è affatto sconosciuto.

1664. Adì 9 9bre — « fù ancho rappresentato in consiglio che molto antecedentemente furono ordinati al Sig. Vincenzo Santagati Pittore d' Urbino due Angeli p ornamento della nra chiesa, e che guesti di già erano stati compiti e posti in opera all' altare della Beata Vergine; e perciò fù concord. risoluto che si dovessero in ogni modo pigliare p il giusto prezzo e valore. (1)

1664. Adì 10 9bre — (a) mro Vincenzo Santagati scudi nove corenti sono p il prezo delle doi Angeli da lui fatti p l' ornamento dell' altare della Madona di Loreto. (2)

1664. Adì 31 xbri — Levo boletta (a) mro Vincenzo Santagati, di pavoli quatro, sono p havere fatto due cartelle dipinte sotto li due Angeli. (3)

Vincenzo Patanazzi di Urbino, pittore.

Questo maestro, da nessuno storico mezionato come pittore da quadri, è solo ricordato come pittore di maioliche. A me è stato dato di trovare dei documenti che lo riguardano anche come pittore.

1677. Adì 21 maggio — scudi quatro e gs. dieci datto al sig. Vincenzo Patanazzi a bon conto delle piture fatte a S. Giovani Batta. (4)

1677. Adì 8 8bre — scudi nove al sig. Vincenzo Patanazzo sono p bon conto delle pitture fatte nella chiesa di S. Giovanni. (5)

1677. Adì 27 9bre — scudi sette e gs.i quatro al sig. Vincenzo Patanazo p saldo p haver fornito le pitture. (6)

1677. Adì 19 maggio — Il sig. Vincenzo Patanazzi fece i disegni dell' istorie da pingere sulla tela p metterle a piedi della chiesa e p le pareti detta Sagristia le furono dati scudi diciotto. (7)

1683. Adì 20 9bre — scudi uno e bol. 70 pagati a Vincenzo Patanazzi p aver dipinto il Baldachino sopra S Giovanni. (8)

Pasquino Frisoni, pittore.

Anche questo maestro è sconosciuto.

1600. Ultimo d' Aprile — scudi doi e gs.i quatro pagati a mro Pasquino dipintore p haver fatto 30 imagine del nro S. Giov. p mettere alli sacchi e certe cruci dipinte, et oro p il d. effetto. (9)

---

(1) Arch. di S. Antonio. Lib. BB. c. 78.
(2) Id. Lib. H. H, c. 14.
(3) Id. lib. cit. c. 14. t.
(4) Arch. di S. Giov. Battista lib. G. c. 22.
(5) Id. lib. cit. c. 24.
(6) Id. lib. cit. c. 26.
(7) Id. lib. L. c. 58.
(8) Id. lib. G. c. 94.
(9) Id. lib. A. c. 154.

1600. Adì 19 9bre — scudo uno (a) mro Pasquino Frisoni à bon conto d'un Quadro che deve fare p la fraternita. (1)

1601. Adì 8 di Genaro — un scudo dato a m. Pasquino Pitore a bon conto dell' ornamento all' altare di S. Giovanni. (2)

1601. Di p. aprile — uno scudo e mezo a dato a ms Pasquino p saldo dell' Altare. (3)

1601. Adì 16 aprile — grossi dieci dato al pittore p haver dipinto l' inginocchiatore. (4)

1601. Adì 22 de Maggio — mezo scudo di pavoli a m. Pasquino Pittore e bol. otto de S. Giovanni, sono delli dinari dell' elimosina della pietra sacrata, li quali si rimettono in servizio della chiesa di S. Giovanni, e piu grossi dieci, e più gs. sette, e più dieci in saldo del S. Giovanni pagati a ms. Pasquino p adempimento. (5)

1612. Adì 25 Genaro — e piu ho pagato a m. Pasquino pitore p fare il quadro di S. Carlo. (6)

1614. Adì 20 luglio — Scudi sei pagati a M. Pasquino Pittore p aver fatto fare il quadro nella Chiesa di S. Maria Maddalena (di Fermignano, che spettava al seminario di Urbino). (7)

Giovan Jacopo della Bergna, pittore.

Una volta soltanto lo troviamo nominato.

1614. Adì ultimo marzo — scudi uno gs. otto pagati a Giov Jacomo della Bergna p haver fato quindici S. Giov. nel corame p servitio della ciesa di S. Giov. (8)

Luca da Castel Durante (Urbania), pittore.

Anche questo maestro è scosciuto. — 154... — a mro Luca da castel durante p depingiere bol. 80. (9).

Bernardino Luci, pittore.

Maestro sconosciuto. Lo trovo segnato nel 1660 — Bernardinus Luce Pictor — 1693 — Bernardinus Luce Pittor — 1698 — Bernardinus Lucij Pictor. (10)

---

(1) Id. lib. cit. c. 155.
(2) Id. lib. cit. c. 155. t.
(3) Id. lib. cit. c. 155. t.
(4) Id. lib. cit. 155. t.
(5) Id. lib. cit. c. 156.
(6) Id. lib. cit. c. 192.
(7) Arch. Comunale — Rip. III. Arm. V. N.° 111. *Tosi Miscellanea.*
(8) Arch. di S. Giov. lib. B. c. 201.
(9) Id. Da un libro di conti da Francesco di Berto Scaleo.
(10) Archivio parocchiale di S. Paolo d' Urbino Libri dello stato delle anime del 1660 — 93 — 98.

RECENSIONI

Le Musée de portraits de Paul Iove. Contributions pour servir à l' iconographie du moyen âge et de la renaissance, par M. EUGÈNE MUNTZ. (Estrait des *Mèmoirès de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome XXXVI, 2° partie). Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

Il Museo, del quale restano oggi pochi avanzi in Como, fu iniziato da Paolo Giovio or sono poco meno di quattrocento anni. Non si conosce l' epoca precisa in cui il Giovio si accinse alla formazione della raccolta di ritratti d' uomini celebri. Il Muntz, dopo aver notato, ricordando i più insigni amatori del ritratto nella seconda metà del sec. XV, la cui passione divenne manìa lungo il Rinascimento pel desiderio di vedere tramandata ai posteri la propria effigie, scrive che nel 1521 il Giovio possedeva già una collezione relativamente ricca di ritratti di letterati e di sapienti, fra cui quello di Pico della Mirandola, del Poliziano, di Marsiglio Ficino, d' Ermolao Barbaro, di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, di Leonardo Bruni, di Leon Battista Alberti, del Poggio, del Savonarola, ecc. Il sistema adottato per la costituzione della raccolta era de' più semplici; il Giovio si rivolgeva agli amici, ai suoi protettori e a coloro ch' egli credeva meritevoli di figurare o che desiderassero d' essere rappresentati nella sua raccolta.

Il nome della quale non tardò a diffondersi e, mercè la generosità degli amici, la collezione comense potè ben presto vantar ritratti preziosi, usciti dal pennello del Mantegna, di Gentile Bellini, di Raffaello, del Tiziano e d' una folla di altri celebri pittori. Al Giovio meglio che a qualsiasi altro dovette riuscir facile mettere insieme la raccolta dei ritratti de' contemporanei, per l' ammirazione che negli amici destava il nome suo e la fortuna insieme. Ricorda il Muntz, a p. 13, le copie dei ritratti dipinti a fresco in Vaticano al tempo di Nicolò V, rappresentanti Carlo VII di Francia, Niccolò Fortebraccio, Antonio Colonna, principe di Salerno, Francesco Carmagnola, Giovanni Vitelleschi, il cardinale Bessarione, Francesco Spinola e Battista da Canneto. Queste copie erano state eseguite d' ordine di Raffaello, prima di distruggere nella sala di Eliodoro gli affreschi dipinti da Piero della Francesca, sostituiti poi dalla liberazione di San Pietro. Tali ritratti, da Giulio Romano, che gli aveva ereditati dal maestro, e che eran divenuti ancor più preziosi per la distruzione degli originali, passarono a Paolo Giovio.

Anche il Vasari contribuì all' incremento del museo Gioviano col dono della « tavola dei Poeti antichi ». Così dall' America, Ferdinando Cortez nel 1564, e cioè poco prima della sua morte, inviava al Giovio il proprio ritratto; e principi quali Alfonso I di Ferrara ed il cardinale Ercole Gonzaga si compiacevano procurare ed inviare, il primo, il ritratto del celebre medico Niccolò Leoniceno ed il secondo quello del proprio genitore e del

Pomponazzo. Persino l' Aretino mandò al Giovio la propria immagine dipinta dal grande Tiziano. Per i ritratti degli uomini illustri defunti il Giovio ricorreva ai monumenti, alle statue. agli affreschi, alle medaglie, curando che anch' essi venissero eseguiti su tela e nelle dimensioni come per gli altri, da lui prestabilite.

Quando nel 1528 il Giovio fu nominato vescovo di Nocera, non abbandonò la sua città diletta dove si ammiravano già a centinaia i ritratti da lui raccolti e dove giungevano da ogni parte artisti incaricati da signori italiani e principi stranieri, di eseguirne le copie. Dal 1552 al 1568 Cristoforo dell' Altissimo, come avverte il Vasari, copiò per Cosimo de' Medici 240 ritratti, in parte conservati ancora agli Uffizi; benché le copie di Cristoforo non sieno da tenersi in gran conto, perchè non rispondenti in tutto agli esemplari; allo stesso modo dei ritratti incisi per l' illustrazione degli *Elogia* di monsignor Giovio, stampati a Basilea, avendo perduto anch' essi, più ancora delle copie dipinte, di carattere e di sincerità. Anche Ippolita Gonzaga desiderò ed ebbe copie di alcuni ritratti del Museo Gioviano, servendosi di un pittore celebre, Bernardino Campi; così il cardinale Federico Borromeo, fece riprodurre a sua volta un certo numero di ritratti.

Con la divisione della famiglia Giovio in due rami, avvenuta dopo circa tre secoli dalla morte del nobile raccoglitore — il quale morì in Firenze l' 11 dicembre 1552 — la bella raccolta dei ritratti degli uomini illustri fu divisa in due parti, ed il Museo Gioviano cominciò allora a decadere. Già fin dal principio del seicento era avvenuta una dispersione di affreschi, sculture, medaglie, ecc. Non molti anni a dietro poi un' altra divisione della famiglia portò quale conseguenza naturale altre dispersioni ed ora pochi avanzi del vecchio Museo, che fu onore e vanto di una intera città e della patria nostra, restano a testimoniare come il più delle volte nulla valga a conservare ciò che non dovrebbe avere fine mai, il nostro patrimonio artistico. Anche per la raccolta comense il tempo e gli uomini pensarono a distruggere l' opera superba di Paolo Giovio, il quale morendo aveva pure disposto che non fosse mai alienato e disperso il frutto di tante sue fatiche.

Il sapiente e nobile studio di ricostruzione dell' insigne Museo Gioviano, adorno di molti ritratti, tolti da incisioni e dipinti, è un nuovo e notevole contribuito dal Muntz portato alla iconografia del Rinascimento, del quale gli studiosi sapranno tener conto e giovarsi con non lieve vantaggio.

E. CALZINI

Prof. Serafino Ricci: *Trattato generale di Archeologia e Storia dell' arte italica, etrusca e romana.* — Milano, Hoepli, 1901, 3ª edizione interamente rifatta sulla 2ª del Prof. Iginio Gentile.

I. *Testo* di pag. XXXVI-346 con introduzioni bibliografiche ed appendici sulle ultime scoperte e questioni archeologiche, illustrato da novantasei tavole aggiunte ed inserite nel testo, leg. eleg. L. 5,50.

II. *Atlante complementare* di tavole 79 con prefazione e indice di confronto col nuovo testo, leg. eleg. L. 2.

Il prof. Serafino Ricci, già noto ai lettori dei Manuali pel poderoso trattato di *Epigrafia latina* (Milano, 1898), e libero docente di antichità classiche a Milano, di archeologia a Pavia, si è assunto l' impegno tutt' altro che facile, ma molto utile di procurare una nuova edizione dei due *Manuali di Archeologia e Storia dell' arte classica* del Gentile, e pubblica ora per primi volumi quelli che cronologicamente dovrebbero uscire secondi.

Il Gentile aveva composta la 1ª edzione di questo Manuale senza illustrazioni; l' editore di comune accordo con l' autore s' accorsero qualche anno più tardi della necessità di illustrare con le tavole una materia che, come l' archeologia dell' arte, non può vivere senza i modelli grafici e i confronti delle tecniche e degli stili studiati direttamente sulle opere classiche stesse. Ma l' *Atlante* rimase alcunchè di troppo staccato ed inorganico, e così diviso dal *Testo* potè giovargli poco; il testo alla sua volta, quantunque gli ultimi risultati delle esplorazioni e degli scavi sistematici fossero molto favorevoli allo scioglimento di varie questioni archeologiche e storiche, rimase come cristallizzato allo stato in cui erano gli studî nell' anno 1892, nel quale uscì la seconda edizione.

Prendere per base della nuova edizione il dettato chiaro e ben fatto del Gentile, alterandolo solo quel tanto che era necessario per metterlo in luce maggiore, inserirvi quelle tavole che nelle tre sezioni dell' archeologia erano indispensabili per dare un concetto completo dei periodi italico, etrusco e romano, mettere il lettore al corrente delle ultime scoperte e delle questioni ancor oggi più discusse, ecco il compito che si è prefisso il prof. Ricci, e che, con l' aiuto valido dell' infaticabile e intelligente editore comm. Hoepli, riuscì e condurre a termine felicemente e con grande vantaggio del pubblico degli studiosi.

Contemporaneamente al volume di testo, è uscito il volume d' *Atlante*, che ne è indispensabile completamento. Quantunque esso non potesse essere per ora che quello identico al precedente dell' anno 1892, ricevendo già sufficiente complemento dalle 96 tavole semplici e doppie intercalate ed aggiunte al testo, pure una opportuna prefazione e un indice accurato del Ricci rendono servibile l' *Atlante* antico, collocando di fianco alla citazione d' ogni singola tavola l' indicazione delle pagine di testo che a quella si riferiscono nell' ultima edizione del *Manuale*, e lo stesso indice è ripetuto a sua volta nel volume di testo. Così, armonizzando e completandosi a vicenda testo e atlante, quali offre ora l' editore Hoepli a un prezzo relativamente mite, se si considera l' ingente costo delle illustrazioni, gli studiosi possono trovare nei *due volumi* (*testo e atlante*) *di archeologia e storia dell' arte italica, etrusca e romana*, tanto le notizie generali, ma esatte per una preparazione di coltura classica, quanto le note critiche e le citazioni bibliografiche per uno studio speciale e profondo dei varî argomenti archeologici e artistici relativi a quei periodi di antichità.

Auguriamoci che presto vedano la luce gli altri due volumi (*Testo* e *Atlante*) editi dall' Hoepli, che trattano dell' archeologia e dell' arte greca e che sono già in lavoro. Così sarà compiuta la serie classica, e sarà raggiunto il nobile scopo dell' autore e dell' editore di rendere agevole al maggior numero di lettori una materia che è ormai riconosciuta neces-

sario complemento di coltura anche nelle scuole secondarie classiche maschili e femminili, nonchè in tutte quelle dell' insegnamento superiore.

E come nel trattato di *Epigrafia latina* il prof. Serafino Ricci si era proposto di presentare ai lettori un piccolo *Corpus inscriptionum* con le relative riproduzioni grafiche delle iscrizioni per coloro fra gli studiosi che non potevano consultare direttamente i *Corpora* maggiori, così l' egregio autore intende questa volta di presentare in un quadro più completo di quello del compianto prof. Gentile tutto il campo dell' archeologia e dell' arte classica nei suoi capilavori artistici a coloro che non possono viaggiare nè ammirarli *de visu* nei varî musei e nelle molte collezioni d' Europa, pur lasciando anche nell' animo dello specialista l' incitamento e il mezzo scientifico a nuove ricerche e a più estesi e profondi confronti.

Milano, maggio 1901.

Y.

Prof. Pacifico Provasi. *Iacopo Fusti Castriotti architetto militare di Urbino (1501 1562). Notizie inedite ed appunti.* (Urbino, Tip. della Cappella per M. Arduini, 1901).

Sono notizie importanti quelle che l' egregio professore offre agli studiosi intorno al celebre architetto urbinate, molto aggiungendo a quanto scrissero in argomento gli scrittori del luogo e il dottissimo Carlo Promis nelle « Biografie di Ingegneri Militari Italiani dal secolo XIV alla metà del XVIII ». Cominciando dalla nascita del Castriotti, il N, combatte l' opinione degli storici che indicano l' anno 1511, mentre Jacopo nacque certamente dieci anni prima e, molto verosimilmente, entro i due primi mesi del 1501. Nel 1527 Jacopo era ascritto alla Compagnia della Grotta, la quale accoglieva soltanto i nobili del luogo e che avessero compiuto i 25 anni; ma nel 1539 fu « *casso* » dalla medesima « per non volere frequentare la compagnia. » Particolare notevole questo, osserva il P., per lo studio del carattere del Castriotti. Il quale militò sotto Francesco Maria I della Rovere e poi sotto Guidubaldo II, succeduto al padre nel 1538, acquistandovi il grado di capitano e gareggiando di bravura coi molti e valenti architetti militari del tempo. Nel 1531 prese parte alla cosa pubblica e fu Priore della città. Fu poscia il Castriotti, al servizio di Carlo V nel Reame di Napoli. Nel 1548, già divenuto famoso, venne chiamato a Roma da Paolo III Farnese quale « ingegnere Generale di Santa Chiesa » dove fu prescelto, dopo un concorso fra i migliori ingegneri d' allora, per la fortificazione del Borgo in Roma, poi per quelle di Castel S. Angelo di Sermoneta e di Anagni.

Importanti sopratutto le relazioni, di cui parla il N., tra l'ingegnere di Urbino ed il frate da Modena, il Castriotti e Niccolò Tartaglia, famoso matematico bresciano, al quale l' urbinate spediva alcuni suoi discorsi e disegni di architettura militare, chiedendone il parere, che ebbe favorevolissimo. Il carteggio relativo si conserva nell' archivio comunale di Urbino, e da esso rilevasi come il nostro architetto sulla fine del 1549 e sul prin-

cipio del 1550 trovavasi nel Ducato, a Pesaro e ad Urbino, dove attendeva a' suoi discorsi militari.

Tornò poi al servizio di Roma sotto Giulio III, in qualità d'Ingegnere generale, e l' opera sua molto giovò nell' assedio di Mirandola.

Negli ultimi mesi del 1552 tornò in Urbino; l' anno seguente prese parte alla guerra di Siena; poi passò al servizio della Francia, cui rese preziosi servigi nelle guerre colla Spagna e coll' Inghilterra. Dopo la pace di Cateau-Cambrésis rimase in Francia, come generale sulle fortezze del regno.

Nemmeno la data della morte conoscevasi con certezza, ma i registri della Compagnia della Grotta d' Urbino la recano precisa: « Il capitano Jacomo Castriotti ,vi si legge, morì a Calesso de Francia, adì 11 Settembre 1562. »

Il Castriotti, tanto nei discorsi militari quanto nelle lettere parla di un nuovo modello di baluardi da lui inventato e qua e là accenna ad altre invenzioni di minor conto. Il prof. P., trattandosi di uno de' maggiori architetti fra quelli che diffusero oltre Alpi la ingegneria italiana, rendendo gloriosa all' estero l' Italia, proprio quando cominciava la decadenza interna, chiude il suo lavoro richiamando l' attenzione degli studiosi di ingegneria militare invitandoli a trattare l' importante argomento.

E. C.

BIBLIOGRAFIA

Opere di carattere generale

*** Herbert Cook nel fasc. I-II dell' *Arte* (a. IV, 1901) dà notizia, da Londra, di esposizioni londinesi in cui figurarono opere di maestri italiani, quali Lorenzo di Credi, Pordenone, Boltraffio, Bartolomeo Veneto, Girolamo da Treviso, Ambrogio De Predis, Ridolfo Ghirlandaio e Franciabigio; de' nuovi acquisti della National Gallery, fra cui è da notare una Madonna col B. e S. Giovannino di Fra Bartolomeo, una tela con allegoria dipinta alla maniera di Giorgione, « la cui tecnica, osserva tuttavia il C., suggerisce un copista bolognese di tempo posteriore »; ed una piccola predella del Signorelli rappresentante la Natività. Accenna infine il nostro a recenti pubblicazioni di storia artistica che videro la luce in Inghilterra: fra gli altri, uno studio del conte Plunkett sul Botticelli, poco sodisfacente; un libro ammirevole sul Beato Angelico, dovuto a Mr. Langton Douglas; ed una serie di monografie, più o meno importanti, sul Luino, Velasques, Andrea del Sarto, Signorelli, Raffaello, Correggio, Donatello, Perugino, Sodoma, Luca della Robbia, Giorgione pubblicate dal Bell et Son.

*** Un brillante articolo su **la esposizione delle incisioni colorate nel Gabinetto Nazionale delle stampe** pubblica Stanislao Fraschetti in *La Bibliofilìa* (aprile 1901), il bel periodico fiorentino diretto da Leo Olschki. Oltre che per la bellezza del testo, l'articolo, scritto col solito garbo, riesce gradevole agli studiosi per la finezza delle incisioni nitidamente riprodotte.

*** Carlo Cipolla nel fascicolo V-VI, 1901, dell' *Arte* pubblica le fotografie (favoritegli dal cav. avv. Pia di Torino) di **una mitra del secolo XIII** descrivendo minutamente ed illustrando da par suo il prezioso cimelio appartenuto molto verosimilmente al cardinale Adelardo dei Cattanei che fu legato pontificio in Oriente e Vescovo di Verona, e che morì nel 1225. La Mitra è di spettanza della chiesa di San Zeno della nominata città, e fu esposta per cortese assentimento del compianto cardinale Luigi di Canossa alla Mostra d' Arte Sacra, tenuta in Torino nel 1898, e nessuno, prima del Cipolla, ne fece oggetto di studio speciale.

*** **Gli arazzi del palazzo ex ducale di Mantova.** Con questo titolo, nella *Rassegna d' Arte* dell' aprile, Luca Beltrami narra in qual modo gli arazzi nel 1866 furono trasportati a Vienna. È una narrazione che ogni italiano studioso e geloso del patrimonio artistico nazionale dovrebbe leggere, per avere una prova di più del come si curano da noi gli interessi dell' arte. « Gli arazzi partirono « per essere interinalmente esposti » a Vienna; ma più non fecero ritorno. » I soggetti degli arazzi in questione sono: la pesca miracolosa di S. Pietro; la consegna delle chiavi; la guarigione dello Zoppo; la morte di Anania; il martirio di S. Stefano; la conversione di S. Paolo; l' accecamento del mago Elymas; Paolo e Barnaba in Lystra; la predica di Paolo ad Atene. Nove dei quindici arazzi furono eseguiti sui cartoni di Raffaello, che si conservano oggi al South Kensington Museum di Londra e che avevano già servito per gli arazzi che sono al Vaticano.

*** In una lettera aperta intitolata: **Ancora del palazzo di Federico II ad Orta,** al Direttore della *Napoli nobilissima*, Michele Cirillo, in seguito a quanto fu scritto nella stessa *Napoli* del febbraio s., discorre del luogo dove verosimilmente sorgeva il castello di Federico, e reca l' iscrizione indicante il nome dell' architetto, già riportata con qualche inesattezza dal prof. Manzi. Da tale iscrizione « apprendiamo, scrive il C., che al palazzo di Orta lavorò un artista già conosciuto: non un ignoto *Iserano*, come legge il Manzi, ma quell' *Anserano* che scolpì l' altar maggiore della cattedrale di Bari nel 1228-33 e la tomba dei Falconi nella piccola chiesa di S. Margherita a Bisceglie nel 1246. » Accompagna la lettera anche la riproduzione della pietra con la iscrizione del palazzo di Federico II e di alcuni ruderi ad Ortanova.

*** Nello stesso fascicolo della *Napoli* don Oderisio Piscitelli Taeggi comunica preziose notizie intorno al pavimento di mattonelle invetriate costruito nel 1546, com' è indicato da una lastra di bronzo, unica memoria del pavimento, nella cripta della basilica di San Nicola a Bari. Autore delle mattonelle (*de li matuni pintati*) e del pavimento, *mastro Luca Iudice de napoli*, come rilevasi dai documenti pubblicati dal P.

*** Del volume splendidissimo di Ermanno Giulio Hermann sulla storia della miniatura in Ferrara, ricco di 26 tavole e 108 illustrazioni in incisione e fotografia, non è agevole dir con larghezza, nè la maggior lode sarebbe bastevole: tanto dotta la esposizione della storia, tanto ampie e sottili le ricerche intorno a' miniatori, tanto meravigliose le riproduzioni (**Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara;** *Stilkritische studien von Hermann Julius Hermann:* Wien, 1900, Druck von Adolf Holzhausen; in 4 gr., pp. 155). Giovi quindi agli studiosi la nota de' miniatori, che dal 1422 al secolo XVI

lavorarono, mecenati augustissimi e munifici Nicolò III, Leonello, Borso ed Ercole I. — Franceschino, dal 1422: — Francesco da Codigoro, dal 1434: — mastro Iacomino d' Arezzo (Iacopo Bussoli), dal 1434; — Giacomo da Firenze, dal 1436; — Giovanni Falcone da Firenze, dal 1435; — Mastro Zorzo (Giorgio d' Allemagna), dal 1445; — Matteo de' Pasti da Verona, dal 1446; — Guglielmo Giraldi dal 1447; — Marco dell' Avogaro, dal 1449; — Taddeo Crivelli, dal 1455; — Franco Russi, e Zohane Todesco, dallo stesso anno; — Giovanni da Gaibana, del 1456; — Malatesta, pittore romano, dal 1456; — Gerardo Ghislieri (de Gisileriis, o Ghisulieri) da Bologna, dal 1464; — Iacomo Solarolo, dal 1457; — Nicolò Germanico, dal 1466; — Fra Iacomo de' Primadiei, dal 1456; — Martino di Giorgio da Modena, dal 1477; — frate Evangelista d' Arezzo, dal 1478; — Iacopo Filippo d' Argenta, dal 1481; don Sigismondo da Fiesso, dal 1532; — Andrea dalle Vieze, dal 1472; — Antonio Maria da Casanova, dal 1470; — Tommaso Cesaris Basso da Modena, dal 1484; — Mattia da Milano, dal 1502; Cesare dalle Vieze, dal 1516; — Vincenzo Laudadio, dal 1516. (G. M.)

*** G. Fogolari nel fascicolo III-IV dell'*Arte* (Roma, 1901) prende in esame le seguenti pubblicazioni: Franz Xaver Kraus. *Geschichte der Christlichen Kunst. Renaissance und Neuzeit.* Erste Hälfte. Freiburg in Breisgau, 1900. Dott. Luigi Petrocchi *Massa Marittima — Arte e storia.* Firenze, Venturi, 1900.

*** A. Venturi, nello stesso fascicolo dell' *Arte*, discorre delle pubblicazioni seguenti: *Le galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann à Paris.* 100 hèliogravures. Texte par Wilhelm Bode, traduction par Auguste Marguillier. Vienne, Société des arts graphiques, 1900.

Dr. Fr. G. Knudtzon: *En Brochure om Masaccio.* Kjobenhavn, Hos. V. Tryde, 1900.

*** E. Modigliani prende in esame: Francesco Carabellese, *Della storia dell' arte in Puglia, e più particolarmente della terra di Bari fino ai primi anni del secolo XIII.* Trani, Vecchi, 1900; e fa lo spoglio, nello stesso fascicolo dell' *Arte*, insieme coll' Hermanin, delle riviste nazionali ed estere.

*** E. Brunelli guarda invece alla recente opera di Herbert Cook: *Giorgione.* London, George Bell et Sons 1900. (The Great Masters in Painting and Sculpture. Edited by. G C. Williamson).

*** Su **gli ultimi scavi di Pompei** si legge un breve articolo riccamente illustrato, di Salvatore di Giacomo, nell'*Emporium* dello scorso marzo.

*** Intorno a **le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana** pubblica uno studio geniale ARDUINO COLASANTI nella *Rivista d'Italia*, dell'aprile, ricco di note e d'illustrazioni.

*** Il primo articolo della *Napoli nobilissima*, del marzo scorso, tratta de **la Pinacoteca Nazionale di Napoli** e del suo riordinamento. ANTONIO FILANGIERI DI CANDIDA che ne è l'autore, tocca brevemente delle origini della preziosa raccolta napoletana, delle vicende a cui i numerosi tesori d'arte andarono soggetti, delle principali opere che vi si conservano, delle nuove attribuzioni che vi si vanno accertando e di ciò che si intende di fare per la conservazione e la nuova distribuzione da darsi ai quadri. La direzione de' lavori è affidata al prof. Adolfo Venturi, « il quale, bene osserva il F., ha già acquistato meritata fama in simili riordinamenti, volti a restituire il decoro alla nostra antica arte ».

*** In *Repertorium* für *Kunstwissenschaft* (fascicolo I, 1901) KARL VOLL discorre dei ritratti dei sapienti dipinti, afferma il V., nel 1476 per lo Studio del duca Federico d'Urbino, nei quali trova la maniera di un maestro fiammingo e li mette in relazione con quel Iosse van Ghent (Giusto di Gand) che operò in Urbino secondo il N. dal 1473 al 1475. — Giovi avvertire che non tutti i 28 ritratti *fantastici* d'Urbino, come li chiama l'a. dell'articolo, appartengono ad una stessa mano. Il Cantalamessa (cfr. *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, 1894) vi trova pure la collaborazione di Giovanni Santi. Gradiremmo conoscere dall'egregio scrittore tedesco, la ragione per cui è indotto ad affermare che i ritratti siano stati dipinti proprio nel 1476.

*** Nell'*Archivio storico italiano* (dispensa 1.ª a 1901) il comm. GERSPACH rende conto degli ultimi acquisti fatti dalla Galleria degli Uffizi. Con la sola collezione dell'arcispedale di Santa Maria Nuova si è arricchito di 19 opere di plastica il museo del Bargello. Setti libri corali e 88 dipinti, tra cui la celebre pala d'altare di Ugo van der Goes con *l'Adorazione dei pastori*, sono passati agli Uffizi, con altre opere di Fra Bartolomeo, di Andrea del Castagno, del B. Angelico, di Piero della Francesca, del Botticelli, ecc.

*** I Rendiconti della R. Accademia de' Lincei (1900) avvertono, che, nella chiesa di santa Cecilia in Trastevere, in occasione di lavori per la rinnovazione del pavimento e pel restauro della cripta sotterranea, si rinvennero avanzi notevoli di una casa romana, sulla quale fu edificata la chiesa primitiva; una specie di larario domestico con bassorilievo rappresentante Minerva coll'egida; un sarcofago a fronte baccellata con le protomi di due coniugi (tempi di Traiano e Adriano); frammenti di colonne della chiesa costruitavi da Papa Pasquale

nel sec. VIII, quando vi trasferì le reliquie di Santa Cecilia. Negli stessi Rendiconti si trovan notizie di altre scoperte di necropoli e tombe etrusche e romane. (*Studi Religiosi*, Anno I, fasc. I).

*** L'illustre prof. Francesco S. Kraus ha di recente pubblicato un altro tomo della sua monumentale Storia dell'Arte cristiana (II Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. II Abtheilung: Renaissance und Neuzeit. I Hälfte, Freiburg, Herder, 1900; 4°, pag. 289). Contiene una larga introduzione (libro XXI) sul concetto, la natura e gli elementi costitutivi della Rinascita, e quindi il trattato libro XXII) della Primitiva Rinascita italiana, da' precursori di Giotto a Fra Angelico e Pinturicchio; adorno con 132 belle incisioni e fotoincisioni. (*Studi Religiosi*, Anno I, fasc. I).

Nella *Revue de l'Art. chrêtien* (1900) segnaliamo una serie di belli studi illustrati sull'arte umbra (impressioni d'un viaggio per l'Umbria), del sig. Gerspach, e sul tesoro della chiesa di sant'Ambrogio a Milano di Mons. X, Barbier de Montault. (*Studi Religiosi*, Anno I, fasc. I).

*** Nel n. 10, 20 maggio 1901 dell'*Ateneo* Gino Fogolari tratta di **Un affresco del trecento a S. Cecilia in Roma,** scoperto recentemente dal dottor Federico Hermanin, e l'articolo è un riassunto della comunicazione che questi fece alla Societá romana di storia patria. L'affresco rappresenta Cristo circondato da angeli, fiancheggiato dalla Vergine, dal Battista e dagli Apostoli seduti in cattedra, e pare debba senz'altro attribuirsi, sopra un passo del Vasari, al pittore romano Pietro Cavallini, del quale sarebbe l'opera più rilevante, superiore all'altra sua dei mosaici nella parte inferiore dell'abside di S. Maria in Trastevere, rappresentanti la vita della Vergine.

All'opera di restauro attende il professore Bartolucci sotto la direzione dell'Hermanin.

*** Orazio Marucchi nel n. 131, 6 giugno 1901, della *Voce della Verità* tratta di **Una importante scoperta nell'antichissimo Cimitero cristiano di Priscilla sulla via Salaria.** Non veramente una scoperta, ma ricerche archeologiche e storiche intorno al presunto battistero che è presso la basilica di s. Silvestro nel detto cimitero. Il M. avrebbe confermato trattarsi veramente di un battistero per una iscrizione graffita da lui lettavi: di più, consultate le Inscriptiones christianae del De Rossi e più specialmente la « siloge di Verdun compilata da un anonimo pellegrino il quale visitò le catacombe circa i tempi di Carlo Magno », tra le diverse iscrizioni della via Salaria e dei luoghi vicini copiate dal detto pellegrino, una sarebbe stata, secondo il M., trascritta dal battistero di cui è parola, iscrizione che parla di s. Pietro e dell'au-

torità della Cattedra Apostolica. Sarebbe dunque, conclude il Marucchi, « un' ulteriore conferma di quel gran fatto storico, che è la venuta di S. Pietro in Roma, e della fondazione da lui fatta della Chiesa Romana ». Il M. pubblicherà intorno all' argomento uno studio diffuso nel Bullettino di Archeologia Cristiana.

*** Adolfo Venturi nell' ultimo fascicolo dell' *Arte* (maggio-giugno 1901) prende in esame le seguenti pubblicazioni:

George C. Williamson, Lit. D. *Pietro Vannucci called Perugino* (London, George Bell et Sons, 1900) Favorevolissimo; tuttavia gli par strano, contrario, anzi, alla verità storica rappresentare Lorenzo Costa, come un seguace, *fellow pupil*, di Raffaello, sotto l' influsso di Timoteo Viti; ed altre poche cose di minore importanza.

Hope Rea: *Donatello « il Maestro di chi sanno »* (London, George Bell et Sons, 1900). Sfavorevole.

Marchesa Burlavacchi: *Luca della Robbia* (London, George Bell et Sons, 1900). Sfavorevole.

Nello stesso fascicolo dell' *Arte* si leggono recensioni con semplici iniziali degli autori, delle opere seguenti: H. Wallis: *The Oriental Influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance* (London, B. Quaritch, 1900).

A. Marquand: *Two windows in the cathedral of Florence.* (Estratto dall' *Americ. Journ. of. Archaeol.*) 1900.

Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler zu Haarlem, herausgegeben von F, v. Marcuard. (Munchen, Bruckmann, 1901).

*** Catalogo illustrato di fotografie tolte da opere d' arte (*Katalog der photographischen gesellschaft kunstverlag* Berlin C. Stechbahn 1).

Catalogo III di opere d' arte scelte, in folio, e riprodotte in fotografia (*Lager-Katalog III der photographischen gesellschaft Kunstverlag Berlin. — Eine auswahl von 350 einzelblättern und werken.* Berlin, 1889. Stechbahn 1).

Il primo è un nitido e bel catalogo illustrato di fotografie riproducenti opere d' arte antiche e moderne, comprese molte pitture di maestri italiani, tratte da quadri che figurano nelle gallerie di Dresda, di Londra, Madrid, Parigi, Pietroburgo, ecc. Il secondo è un piccolo elegante catalogo su carta a mano, anch' esso con illustrazioni splendide, di 350 fotografie scelte, tolte da capolavori dell' arte italiana e straniera, antica e moderna.

Fra i maestri italiani si leggono, i nomi del Giambellino, di Paris Bordone, del Botticelli, del Caravaggio, del Correggio, di Carlo Dolci, di Piero della Francesca, del Francia, di Leonardo, di Filippo Lippi, del Mantegna, di Michelangiolo, del Moretto, del Moroni, di Palma il

vecchio, di P. Perugino, di Raffaello, di G. Reni, di Andrea del Sarto, di Andrea Solario, di Tiziano, di P. Veronese e del Verrocchio. Nell'altro, figurano molte opere oltre quelle di illustri maestri stranieri, di Raffaello, di Leonardo, di Correggio, di Tiziano, di Giorgione, del Filipepi, del Veronese, del Luini, del Tintoretto e del Batoni.

Abruzzo.

⁂ Alle opere d'arte in Barisciano, provincia d'Aquila, accenna nel fascicolo I-II (1901) dell'*Arte* A. De Nino; e cioè: a tre sculture, nella chiesa della Madonna della Valle Verde, che il D. N. dice della maniera dell'Ariscola o del suo discepolo Salvato di Aquila, e a due belle tele, l'una attribuita al Palma e l'altra, proveniente, pare, dalla famiglia Caracciolo, feudataria di Barisciano, di maestro ignoto. Ricorda poi, e brevemente descrive, due affreschi del quattrocento, dipinti nella chiesa diruta di Santa Maria Capo di Serra, ed altre pitture murali, del Cinquecento nella cappellina di San Rocco, appiè dei ruderi del castello medievale.

⁂ Lo stesso A. De Dino nel successivo fascicolo dell'*Arte* (maggio-giugno 1901) discorre a p. 198 e segg. della **chiesa di Santa Maria del Ponte**, poco conosciuta nell'Abruzzo e quasi del tutto ignota ai forestieri. La chiesa sorge sul ripiano di una collina, alla sinistra del fiume Aterno, presso il paese omonimo e dirimpetto al vicinissimo paese di Tione e merita di essere segnalata agli studiosi sia per l'architettura, sia per le pitture che vi si ammirano. La chiesa del Quattrocento con l'abside è racchiusa in un'altra posteriore, composta di navate aggiunte per lungo e per traverso, ai fianchi e indietro. Questo ampliamento dell'edificio di secolo in secolo può spiegarsi coi cresciuti bisogni della popolazione dei due paesi, ai quali la chiesa era comune.

Che la prima fondazione della chiesa rimonti al secolo XIV, lo dice la iscrizione murata nell'altar maggiore: An. D. Mill. CCC. XXXIII. La navata principale, vista prospettivamente, è divisa in cinque zone con quattro archi acuti, con crociere a costoloni poggiate su mensole e anche con sottostanti colonnine verticali. La navata di sinistra, invece, è divisa in otto scompartimenti, quattro con archi acuti e altrettanti con archi a tutto sesto. Tre di essi hanno le volte a crociera, i rimanenti sono senza volte, o le hanno moderne. Nella nave, a destra, abbiamo una crociera sola e non altro. Ciò che fa supporre che la prima chiesa doveva avere una terza navata, la quale, caduta in parte, diede origine alle variazioni successive. Ma essendo impossibile descrivere le variazioni architettoniche della chiesa,

il D. N. limita lo studio alle sole opere d' arte del secolo XV e del XVI secolo e talune anche del secolo dopo. Sopra tutte ferma l' attenzione del N. la grande tavola all' altar maggiore, che diligentemente descrive, da molti ritenuta del Perugino, mentre il N. crede possa attribuirsi soltanto alla sua scuola. Accenna a vari affreschi del quattrocento, ad altre pitture d' altare, ad alcune statue, otto delle quali in legno e di buona scultura e, infine a cinque croci d' oreficeria abruzzese. « Tre di esse, osserva il D. N., si conservano dal parroco locale e due stanno, non so perchè, nella Congregazione di carità del prossimo comune di Rione. Della parte giurisdizionale io non intendo occuparmi. Per la conservazione dei cimeli, lodo tanto il parroco di Santa Maria del Ponte quanto il presidente della Congregazione di carità di Rione, senza lo zelo del quale, gli oggetti avrebbero già varcato le Alpi ».

Una delle tre croci che si trovano presso il parroco, quella di rame dorato e cesellato, è del secolo XV; le altre due di simile lavorazione sono d' argento. Le due di Rione, anch' esse d' argento con lavori a cesello e niello, sono di oreficeria aquilana: di una col marchio [A Q L] non si può assolutamente dubitare.

Con le sue notizie il D. N. si lusinga, a ragione, di aver richiamato l' attenzione degli studiosi, sopra un argomento di tanto interesse.

Emilia.

*** Del Comitato per la tutela di Bologna artistica; de' restauri al vetusto palazzo Grassi in via Marsala, ch' è uno de' più singolari avanzi di costruzione civile del secolo XIV in Bologna; de' lavori di restauro alla cappella di San Sebastiano nella basilica di San Petronio; di quelli iniziati nell' interno del palazzo Sanuti a cura del proprietario, duca Lamberto Bevilacqua, dà brevi cenni nel fascicolo I-II dell' *Arte* (1901) *u. b.* Il quale discorre anche della « Palazzina della Viola », un' altra costruzione bentivogliesca, adorna di buoni affreschi di Innocenzo da Imola e di pitture, celate dalla scialbatura, di Lorenzo Costa, del Chiodarolo, dell' Aspertini, di Prospero Fontana e di Niccolò dell' Abate. Su tale edificio artistico e storico di tanto valore, destinato, dalla locale Cassa di risparmio a residenza di una scuola superiore d' agraria, richiama l' articolista dell' Arte la specialissima attenzione del nuovo Comitato per Bologna, nonchè l' interesse di quanti sono in Italia che s' occupano d' arte con intelletto d' amore.

*** In *Jahrbuck der Koniglich preussischen Kunstsammlungen*, 1900, p. 262 Julius von Schlosser descrive il quadro di Dosso Dossi

Giove e la virtù, che è nella collezione del conte Carlo Lanckorowscki a Vienna. Secondo l' a. il quadro fu ispirato dalla lettura dell' *Orlando furioso.*

*** Nella *Rassegna d' Arte* dell' aprile scorso Ugo Berti rende conto de **Lo stato attuale dei lavori in San Francesco,** di Bologna, che è come dire discorre di un' opera di restauro archeologico ed artistico di primaria importanza. Ornano la breve, lucida relazione le riproduzioni dell'ancona marmorea della chiesa magnifica, della veduta esterna dell' abside e del Portico fra la chiesa e il campanile.

*** In *Gazette des Beaux-Arts* dell' aprile 1901, a p. 318, E. Jacobsen discorre di **un disegno del Correggio,** che si conserva nell' Istituto Staedel di Francoforte sul Meno. Il disegno fu da altri assegnato al Parmigianino, l' J. invece vi trova la mano del grande maestro e crede sia uno schizzo per uno dei pirofori della cattedrale di Parma.

*** G. Ferrari nell' ultimo fascicolo dell' *Arte* (maggio-giugno, 1901) pubblica il disegno del coperchio del fonte battesimale (di cui dà la riproduzione) del battistero di Reggio Emilia, di Matteo de la Tarsia, rinvenuto nell' Archivio vescovile di Reggio dal canonico G. Saccani. Non v' ha dubbio, nota il F., il disegno di Matteo de la Tarsia, B. Spani, si riferisce certamente alla vasca battesimale che è nel battistero di Reggio; ignoriamo però se il coperchio che esisteva fino ai primi dello scorso secolo fosse di M. Matteo. Considerato anche in sè stesso, nel tempo in cui fu eseguito, non gli sembra per gli studiosi privo d' interesse.

*** **Opere d' arte in Romagna.** Con questo titolo, nello stesso fascicolo dell' *Arte* Giovanni Bedeschi segnala alcune opere d' arte, « la maggior parte sconosciute o sfuggite agli studiosi »: Un monumento nell'abside della chiesa di Santo Stefano a Cotignola, ispirato a quelli di Desiderio e di Rossellino in S. Croce, dal Valgimigli attribuito al Barilotto scultore fiorentino, del quale può essere verosimilmente, secondo il B., soltanto la statua del defunto; poi un reliquario di rame dorato, a forma di braccio, del 1515; una croce processionale; un campanello in bronzo, nella sagrestia della detta chiesa. Anche a Cotignola, nella chiesa dell' Osservanza, un affresco, con la *Pietà*, della fine del secolo XV.

Nella biblioteca di Bagnacavallo, quattro libri corali con superbe miniature, del 1518. Nella antica pieve di San Pietro in Salva: gli avanzi di un grande ciborio dell' VIII secolo; l' abside decorata con affreschi del trecento; una *Pietà;* e un quadro del Bagnacavallo.

Poi una lapide sepolcrale coll' effigie equestre di un Brandolini,

morto nel 1397, in San Francesco; un ricchissimo coro (sec. XVII) in San Gregorio; un quadro del Ramenghi, importante per nove ritratti, nella collegiata di S. Michele. Ed alcuni edifici degni della maggiore attenzione a Lugo (del secolo XV e XVI), nella cui biblioteca civica si ammirano varie opere d' arte tolte dalle chiese soppresse — tra le quali una grande statua della Vergine in terra cotta faentina del 600 — ed a Sant' Agata sul Santerno.

Liguria.

⁂ Nel giornale *Il Cittadino* di Genova, n. 176 si parla di un affresco di Nostro Signore del Ponte della Maddalena di Lavagna. Autore dell' articolo, GAETANO PEDEVILLA.

⁂ Di **mastro Antonio Iacobi, detto il Genovese** pubblica alcuni documenti, tratti dall' archivio di S. Antonio Abbate di Urbino, ERCOLE SCATASSA, in *Giornale storico e letterario della Liguria* (fascicolo II, 1901). Maestro Antonio, non mai ricordato finora dagli scrittori urbinati, era capo muratore e si occupava anche di architettura, come risulta dai documenti che lo riguardano e che vanno dal 1408 al 1429.

Lombardia.

⁂ La « **rassegna d' insigni artisti italiani** a ricordo dell' incremento dato ai Musei di Milano dal Direttore Giuseppe Bertini » iniziata dal dott. G. Frizzoni nell' *Arte* del 1900, é ripresa dallo stesso autore nel fascicolo III-IV dello stesso periodico dell' anno 1901, ragionandovi di alcune opere di Bartolomeo Suardi, soprannominato il Bramantino, del quale la galleria di Brera possiede una grande pala d' altare con la Crocifissione ed una Sacra Famiglia, di cui il F. offre anche belle riproduzioni, insieme con quella dell' Adorazione dei Magi, dello stesso maestro, nella Galleria Layard di Venezia. Discorre poi il nostro di alcune opere di Bernardino Luini, del quale pure riproduce diverse cose, tra cui un grazioso disegno ove é rappresentata la Vergine ed un angiolo adoranti il Bambino; e di Gaudenzio Ferrari sul quale dottamente s' indugia il F. per dimostrare quali relazioni, tutt'al più, per via indiretta, possono essere state fra il Ferrari e l' arte del Perugino: un argomento, come bene osserva il nostro, tuttora discusso fra gli eruditi, e sul quale il Frizzoni fa osservazioni di notevole importanza, massime colla scoperta di un quadretto di Gaudenzio nella galleria di Vercelli ov' è riprodotta con lievi modificazioni, la nota Pietà del Perugino, del 1495, esposta fra i capolavori della Galleria Pitti. Il F. congettura e, parmi, con molto verosimiglianza, che al Ferrari

« fosse venuto sotto mano un disegno o una incisione dell' opera del Perugino e ch'egli si fosse compiaciuto di ritrarlo a modo suo »; e cioè, in dimensioni assai più piccole della tavola del Perugino e condotto quasi a semplice monocromato sopra carta applicata sul legno.

Chiude lo scritto un breve studio su Giovan Antonio Boltraffio, del quale esamina e riproduce la bellissima pittura de' « due divoti » pervenuti a Brera dalla raccolta Cereda.

*** Le **vicende della tomba di S. Pietro Martire in Milano** sono narrate, con la solita sua competenza dall' architetto LUCA BELTRAMI nell'*Emporium* del marzo scorso, con un dotto e circostanziato articolo, ricco di bellissime riproduzioni dell' antica basilica e dell' arca del santo martire tolte da fotografie e disegni.

*** Relativamente al celebre Studiolo d' Isabella d' Este, è stata altra volta emessa l' ipotesi che nei riquadri delle pareti si ammirassero un quadro di Lorenzo Costa e il *Parnaso* e la *Virtù trionfatrice dei vizi* del Mantegna. Ora invece, nella *Rassegna d' Arte* del marzo scorso, ACHILLE PATRICOLO in un articolo intitolato: **Nuove indagini relative allo Studiolo d'Isabella d'Este nel palazzo ex-ducale di Mantova**, dimostra come ciò sia assolutamente inesatto; tra altro « la luce dei tre scomparti » entro i quali i quadri avrebbero dovuto figurare nello *Studiolo*, non corrisponde affatto alle dimensioni dei quadri su menzionati. Com' è noto, lo *Studiolo* fu ricostruito a Londra nel South Kensington Museum, la direzione del quale fece eseguire precisamente gli scomparti dei quadri con le inesatte dimensioni. Lo studio del P., ricco d' illustrazioni, tratta poi delle decorazioni, dello *Studiolo* e in particolar modo di quelle preesistenti alle attuali e di cui il prezioso studio offre ancora sì nobili tracce.

Nella *Lega Lombarda* del 28 luglio, in proposito **di alcune recenti contribuzioni all'Arte Lombarda,** il dott. D. SANT' AMBROGIO, scrive il seguente, importante articolo: « Potrà sembrar singolare che spetti in taluni casi a giornali esteri il còmpito di informare gli studiosi delle nuove cose d' arte venute in luce in Italia, ma è quanto devesi constatare per Milano e la Lombardia almeno, consultando le ultime recenti pubblicazioni del secondo volume sull' opera del rinascimento lombardo del Gotthold Meyer, e dell' 8ª edizione del Cicerone del Burckhardt.

E poichè gli Uffici Regionali stanno ora compilando il catalogo di quanto appunto vi ha di meritevole d' osservazione nel campo dell' arte, non parrà superfluo il ricordar brevemente quanto fu esposto di nuovo da detti autori, per quel che concerne almeno il campo di studio suaccennato.

Nessun cenno venne infatti fin qui dato nè nelle annuali Relazioni della Consulta del Museo archeologico, nè in quelle dell' Ufficio Regionale dei preziosi bassorilievi nello stile manifesto del Busti, esistenti a Santa Maria Maggiore di Treviso, e costituenti, dalle esposte considerazioni (1), un sarcofago iniziato in Pavia a rinomato musicista, e di là trasportato a Treviso come preda di guerra dal capitano degli stradiotti Mercurio Bua. La *Lega* ne diede ai suoi lettori le primizie, e non sarebbe il caso che le fotografie almeno di quei marmi figurassero al Museo di Porta Giovia?

Non occorreva che si accettassero o meno le presunzioni accampate in proposito, ma poichè i marmi esistono e sono di alto valore per la perizia dell' esecuzione e per la sicura provenienza loro dalla città di Pavia, meritavano una breve menzione almeno, quale danno il Meyer a pag. 7 del 2° volume suindicato, e l' 8ª edizione del Cicerone a pag. 490.

Altrettanto e più va detto per l' altro sarcofago in bianco marmo ed egregiamente conservato allo spagnuolo Lupo Soria, che è opera accertata dello scultore Gian Giacomo della Porta, del 1544, e giace ora dimenticato nel giardino, già degli Uboldi, in Cernusco sul Naviglio. Proviene dalla soppressa chiesa di Santa Maria della Pace e fa meraviglia come possa essere sfuggito fin qui all' attenzione dell' Ufficio Regionale, mentre è menzionato come indiscutibile nuova contribuzione dell' arte lombarda a pag. 203 della nuova edizione del *Cicerone* testè uscita, e già ne aveva dato notizia, dopo il *Monitore Tecnico* e l' Archivio Storico Lombardo del 1897, il *Repertorium für Kunstwissenschaft.* fasc. I, vol. XXII del 1899.

A pag. 496 del *Cicerone* testè citato, si ricordano pure come sculture di Andrea Bregno un altare alla Vergine ed un tabernacolo per l' olio santo, colla data del 1464, esistenti nella chiesa di Osteno, intorno ai quali era stato scritto nell' *Arte e Storia* dell' ottobre 1891. Nel *Cicerone* si accenna come colpiscano grandemente le analogie fra quei marmi e gli altri di sicura attribuzione al Bregno in Santa Maria del Popolo, e certo l' importanza di quelle opere scultorie e del presunto loro autore meritava non passassero inosservate ad Uffici preposti appunto alla conservazione e all' incremento degli studii d'arte.

Un' osservazione consimile va mossa pei tre bassorilievi della prima metà del XIV secolo esistenti a San Bassano di Pizzighettone, intorno ai quali già fino dal 1892 si esponevano nel *Politecnico* le ragioni tutte che designavano quei marmi come di sicura esecuzione di

(1) Furono riassunti in un articolo del 3° fascicolo dell' Archivio storico Lombardo del 1897 e in periodici diversi.

Giovanni di Balduccio da Pisa, e pertinenti per di più un giorno a Milano non solo ma a quella stessa Rocca di Porta Giovia che l'Ufficio Regionale illustra sapientemente con particolare competenza. Il Meyer, dottissimo in materia, non esitò a convenire in quel giudizio, e di quelle scolture, su cui i Consessi artistici locali e la critica in genere non dissero parola, menziona il pregio peregrino che hanno in arte l' ottava edizione del *Cicerone* pag, 398.

Va da sè che, con tali criterii, nè la Consulta archeologica, nè l' Ufficio Regionale ebbero ad avvedersi che una nuova opera veniva in modo indubbio assegnata in Milano a quel Marco d' Agrate di cui fu tanto celebrata la sua statua in Duomo del San Bartolomeo scorticato, dacchè del di lui sarcofago al Del Conte in San Lorenzo scrisse per primo il Politecnico del Gennaio 1878 e fu esso, ricordato nel Repertorium ed a pag. 523 del « Cicerone » ultimamente uscito, e così pure che veniva posta in luce nella *Lega* del 3 e 5 Febbraio 1900 una lastra marmorea con lunga iscrizione del 1426 a Perino di Volpedo, scolpita colla ben nota valentia di Jacopino da Tradate, e attinente così precipuamente alla Fabbrica del Duomo milanese, quale ricordò il Cicerone a pag. 484.

Ommettendo di parlare della dimenticanza in cui vennero lasciate sin qui, di fronte alla menzione fatta da quegli Uffici di cose d'arte di ben minore entità, e la bellla Madonna del Busti, ora a Varese e gli altri marmi tutti riferentisi allo sperperato sarcofago dei Birago di San Francesco Grande, ora all' Isola Bella, un fugace cenno almeno se non un vero e proprio studio avrebbe ben meritato la cassetta d'argento venuta in luce nel 1894 e ricordata a pag. 373 del Cicerone (8.ª ediz.) che é preziosa riconquista dell' arte dei primi secoli della vetusta basilica milanese di S. Nazaro.

Ma, pur restando per brevitá nel limitato campo dei monumenti di maggior mole, sembrerà a tutta prima bizzarro, ad esempio, che il « Repertorium » fino dal 1897 e il Gotthold Meyer a pag. 163 descrivano e passino in esame la bella pala marmorea di Campomorto, della fine del XV secolo studiata minutamente fino dall' aprile 1896, e che essa sia passata invece fin qui pressochè inosservata fra di noi, nè sa comprendersi come niun provvedimento conservativo, se non alcun ricordo almeno, abbia meritato quel grandioso affresco di Bernardino de' Rossi del 1511, di cui va adorna la chiesa di Vigano Certosino, benchè di esso siasi scritto nel « Politecnico » fino dall' aprile del 1894 e ne abbia additato il pregio il Melani nel suo recente Manuale.

Comprendesi così come abbiano potuto restare immeritatamente senza congrua illustrazione e l' arca marmorea, non mai descritta prima del 1897, della cripta di S. Sepolcro in Milano, e il bastone d' avorio di S. Barnaba del 1469 rivelato dalla *Lega* nel dicembre del

1897 e che figurò all' Esposizione d' Arte Sacra di Torino del 1898. Che più? Delle recenti constatazioni state fatte e nella *Lega* e a Como intorno a quel gioiello impareggiabile che è la Pace di Chiavenna, fu ancora e solo il « Repertorium » tedesco (fascicolo I, 1900) che ne rese conto agli studiosi, mentre quel cimelio può tenersi unico per l' importanza ed il valore suo in tutta Italia.

Non parliamo delle cose minori, quali la statua ad Alessandria del vescovo De Capitani, del 1484, di Pietro Solari (*Lega* del novembre 1894); l' arca, solo ultimamente portata a conoscenza degli studiosi nell' Archivio e nella *Lega* del luglio 1897, dell' Arcivescovo milanese Bartolomeo Capra, giacente oggidì a Basilea, oppure la pala del canonico Bagnara del 1579 o la tavola nello stile del bramantino della chiesa di S. Maria della Passione, della seconda delle quali fece cenno il 3° fascicolo del *Repertorium* del 1899; e sorvoliamo sulle riscontrate sculture del 1517 di un De Braschis, della Fabbrica del Duomo di Milano nel Castello di Gaglianico presso Biella, di cui si occupò la *Lega* del 1 Agosto 1897 e così pure sui resti dell' antico altar maggiore del Duomo stesso del 1418 fatti oggetti di studio nella *Lega* del 23 e 27 Gennaio 1900.

Per talune di tali artistiche constatazioni può darsi anche che non si ravvisasse la necessità o l' opportunità che se ne occupassero gli Uffici proposti alla custodia e all' incremento del patrimonio archeologico, ma, come dato di fatto, non avrebbe almeno dovuto essere omesso un cenno nel rinvenimento, palesato per primo dalla Lega del 3 Settembre 1899 e di cui già scrissero all' estero il *Repertorium* (Fasc. VI del 1899) e il *Meyer* a pag. 163 del suo ultimo volume, di un bassorilievo lombardo del 1523, colla scena complessa della Deposizione dalla croce, nella sala del Monte di Pietà di Milano.

Ciò parrebbe dovesse essere fatto anche per quel Presepio di Trognano, egregio lavoro di legno dorato, di cui scrissero la *Lega* e l'*Arte e Storia* fra di noi e all' estero il *Repertorium* del 1899, e che si collega per lo stile e la tecnica sua colle scultore della Certosa di Pavia. E così dicasi delle cose d' arte delle Grangie della Brusada, della tavola del Bramantino di Birolo, e dell' altare certosino di Doccio in Valsesia.

Ma, venendo alla Certosa, per non estenderci più oltre in tale enumerazione di molteplici ommissioni, noteremo che va data lode all' Ufficio Regionale per la visita praticata all' interno dell' attuale Altar Maggiore che accertò la parte importante che ebbe in esso l' Ambrogio Volpi di Casale, autore colà del celebre altare di Sant' Evasio del 1563, e cui nel Monitore tecnico e nel Politecnico dapprima del 1898 ed ora a pag. 493 del Cicerone viene assegnato quel cospicuo monu-

mento, iniziato nel 1567 e consacrato poi solo nel 1576 che è l'attuale Altar maggiore della Certosa di Pavia.

Tale constatazione viene ad essere assai concludente, in confronto delle precedenti costatazioni che volevano quell' altare del Brioschi e del Solari e così dei primi decennii del XVI secolo; concorda infatti il suo inizio nel 1567 coll' avvenuto trasporto a Carpiano in quell'anno medesimo del pristino altare campionese della fine del XIV secolo. Tale trasferimento risultò comprovato altresì dalla lapidetta con iscrizione rinvenutasi il 10 ottobre 1896 nell' interno dell' altare di Carpiano, e benchè siasi di essa taciuto nella quinta relazione dell' Ufficio Regionale, l'8ª Edizione del Cicerone non esita a riconoscere, a pagina 400, l'altare di Carpiano come il rinvenuto originario Altare Maggiore della Certosa di Pavia del 1395 (*aufgefundene ursprüngliche Altar der Certosa*).

E fosse almen vero il detto che l'estero è quasi una posterità contemporanea!

Se ad ogni modo, per quest' ultimo monumento già l' Ufficio predetto ebbe a disporre da oltre due anni perchè ne sia portata una copia alla Certosa, locchè è a sperarsi avvenga finalmente presto, si esprime qui sommessamente l' avviso che l' attenzione dei superiori organismi governativi preposti alle Belle Arti sia portata normalmente anche sulle cose minori che vengono in luce e siano esse annotate nelle annuali e diligentissime Relazioni, se non altro come materia di studio, — non sembrando decoroso che di molte di esse si abbia notizia a mezzo di periodici e Manuali stranieri, mentre ne è, per inavvertenza od altro, tenuto silenzio da quegli appositi uffici d' arte in paese, intorno ai quali é pur generale e meritato il plauso per l' operosa ed illuminata azione che esercitano da che furono istituiti ».

*** **Appunti d' iconografia artistica** pubblica Luca Beltrami nella *Rassegna d' Arte* dell' aprile scorso. Scrive cioè della medaglia del Pisanello con l' effigie del duca Filippo Maria Visconti, pubblicando uno dei due disegni a penna, dell' antica raccolta Vallardi al Louvre, dello stesso maestro, recanti anch'essi l' immagine del Visconti. Discorre poi di un bassorilievo in marmo, pervenuto di recente in dono al Museo del Castello Sforzesco, con l' effigie di Carlo VIII. — Per ciò specialmente che riguarda il disegno del Pisanello rimandiamo il lettore studioso a quanto scrive in proposito Ettore Modigliani, a p. 190, nell' *Arte* del maggio-giugno 1901.

*** Giulio Carotti nell' *Arte* di marzo-aprile (1901), nelle *Notizie di Lombardia*, discorre **degli affreschi decorativi di Leonardo in una sala del Castello di Milano,** e de' **nuovi acquisti del Museo Archeologico** Milanese.

⁂ Intorno a **la statua di Guidarello Guidarelli** si legge un nuovo articolo di CORRADO RICCI nell' *Emporium* dell' aprile scorso, illustrato con numerose fotografie tratte la maggior parte dalla chiesa di S. Francesco di Ravenna e dalle opere d' arte in essa contenute, dalle tombe antiche, di cui la città è ricca, e dalla statua di Guidarello, scolpita da Tullio Lombardi.

⁂ De **l'architetto Giulio Todeschini da Brescia** (1524-1603) e di alcune sue opere scrive nello stesso periodico del maggio 1901, ULISSE PAPA; il quale coglie l' occasione per far conoscere tra altro e riprodurre nel suo articolo anche alcune opere del Tiepolo, del pittore Zenon di Verona e di A. Celesti, che si conservano nella parrocchiale di Desenzano, una delle più notevoli fabbriche del Todeschini.

⁂ Nella *Rassegna d' Arte* del marzo scorso sono riprodotti la facciata e i fianchi dell' Arca di S. Agostino nella Basilica di S. Pietro in Cielo d' Oro, di Pavia, dal Duomo rimossa e ricollocata nella detta Basilica.

Marche.

⁂ **Bramante a Milano** è il titolo di uno studio che LUCA BELTRAMI pubblica in *Rassegna d' Arte* (Milano, marzo 1901). Il B. dà notizia di documenti e disegni inediti la cui identificazione servirà sempre meglio a precisare il senso « della denominazione « *bramantesca* » indistintamente assegnata alle opere architettoniche nello stile del rinascimento, anche se innalzate prima della venuta di Bramante in Lombardia. » Già da tempo, alcuni disegni di architettura del rinascimento, conservati alla Biblioteca Ambrosiana, avevano attirato l' attenzione dell' autore e gli erano sembrati riferibili a Bramante, ma non gli era stato possibile identificarne con sicurezza il soggetto e l' autore. Quando un recente esame degli antichi disegni, conservati nel Museo del Louvre, venne a fornirgli una preziosa indicazione, nella quale ravvisò il punto di partenza per una interessante constatazione. Il disegno, del quale la *Rassegna d' Arte* dà la riproduzione e sul quale il B. richiama l'attenzione dello studioso, fa parte della collezione dei disegni del Louvre e rappresenta una facciata di chiesa a tre navate, di cui la centrale é coronata da frontone. Nelle due tratte laterali sono due cartelle: in quella di destra si legge chiaramente LUDOVICA FOLIANA; nell' altra LUDOVICHS FO, che si deve leggere LUDOVICUS FOLIANUS.

Ora il B, risalendo alla storia della famiglia Fogliano, che nella seconda metà del sec. XV. ebbe notevole importanza a Milano, trova una ragione di più per credere giusta l' interpretazione de' due nomi, in quanto che un Lodovico Fogliano nel 1479 sposò una figlia natu-

rale di Giovanni Pallavicino, anch' essa di nome Ludovica. « Rimane così accertato, osserva quindi il B., un punto di riferimento del disegno in questione, in base alla semplice scorta di quei due nomi, potendosi concludere trattarsi del disegno per la facciata di una chiesa che doveva essere sotto il patronato della famiglia Fogliano, dimorante in Milano ed imparentata cogli Sforza: la quale facciata non venne disegnata prima del matrimonio di Ludovico Fogliano colla Ludovica Pallavicino, avvenuto — come si disse — nel 1479. » La chiesa cui il disegno si riferisce non può essere altra che quella di S. Maria presso San Satiro, iniziata verso il 1476 e considerata quale opera di Bramante.

Pel completamento di detta chiesa mostrò particolare interesse Lodovico Sforza, del quale il Fogliano era parente. Nel 1479, l' anno delle surricordate nozze Fogliano-Pallavicino, il Duca aveva permessa una questua generale in tutto lo Stato per condurre a termine la chiesa incompiuta; è giusto quindi sospettare che i due sposi, nell' occasione del loro matrimonio, dessero incarico allo stesso architetto della chiesa di compiere l' opera iniziata nel '76, e cioè di innalzare la facciata del tempio, l' unica parte ancora mancante.

Che l' architetto fosse Bramante da Urbino lo prova ora indiscutibilmente il B. con una lettera inedita — comunicata al B. dal conte Francesco Malaguzzi, che la rintracciò nell' Archivio di Stato di Milano — diretta a Bartolomeo Calco, segretario alle cose di Stato, da Francesco Coiro, altro segretario del Duca, nella quale, parlandosi appunto della costruzione della chiesa *de Santo Sattaro*, si nomina « M(agist)ro Bramante Ingignero deputato a questo ». Il grande architetto fu però costretto a tenere basse e strette le navi minori, per certe singolarità della struttura e per la necessità di utilizzare in parte le fondazioni della vecchia basilica. Il B. fa osservare come il disegno del Louvre corrisponda in ogni suo particolare a dette singolarità, dimostrandolo agli studiosi per mezzo di altri disegni, quale ad es. il tracciato della sezione del corpo della chiesa che, sovrapposto al tracciato della facciata, corrisponde con questo perfettamente. Anche un altro disegno, conservato all' Ambrosiana, pubblica il B.: disegno che, paragonato a quello del Louvre, dimostra come si possa ragionevolmente credere della stessa mano.

*** Nel fascicolo del marzo 1901 della *Revue de l' art chértien* il comm. Gerspach inserisce uno studio su **Gli atti degli Apostoli; arazzi su disegni di Raffaello,** interessante in particolar modo per le notizie che l' a. offre sulla tecnica degli arazzi e per le riproduzioni numerose.

*** A. Filangieri di Candida in un buon articolo inserito nel fa-

scicolo III-IV dell' *Arte* (Roma, 1901) dimostra per via di raffronti storici e di induzioni ottime, che il preteso ritratto del cardinal Passerini nella R. Galleria Nazionale di Napoli, dipinto sicuramente da Raffaello, rappresenta invece il cardinale Alessandro Farnese. Il ritratto, ch' è su tavola ed è riprodotto dal F. insieme con altre pitture di cui s' è giovato per i raffronti, deve assere stato eseguito dal Sanzio nell' anno 1511, l'anno in cui il maestro terminò la Camera della Segnatura. Nella rappresentazione appunto delle Decretali il F. riconosce nell' immagine del cardinale che sta a sinistra di papa Gregorio IX il cardinale Alessandro Farnese, per la cui figura Raffaello avrebbe eseguito lo studio in tavola che ora trovasi nella Galleria di Napoli.

*** Nello stesso fascicolo dell' *Arte* E. Calzini pubblica un breve scritto in cui tratta di alcune **Roste in ferro battuto in Ascoli Piceno** dei secoli XVII, XVIII e XIX, riproducendo tre bellissimi di tali lavori in ferro da fotografie splendide de' fratelli Alinari.

*** Nel numero 9-10 di *Arte e Storia* (1901) A. Melani ricorda uno studio di Emilio Bertaux sull' orefice ascolano **Pietro Vanini** (sec. XV), comparso nel 1897 in *Mélanges d' Archéologie et d' Istoire*, Parigi 1897, pag. 77 e seguenti, per chiedersi se il B., discorrendo della bella statua argentea di S. Emidio facente parte del tesoro della cattedrale ascolana, ha bene interpretato un' abbreviatura della iscrizione apposta sulla statua, per la quale, secondo il B. stesso, l' opera risulterebbe di due artefici, Pietro e Francesco. Il M. crede invece, per ragioni che va esponendo, che fossero nel vero i vecchi scrittori ascolani che a tale abbreviatura dettero il valore di *quondam*, per significare cioè: Pietro *figlio del fu* Francesco. Ció pensa il M., « salvo che l' A., tornando sull' argomento, abbia ad esporre altri fatti correggendo la forma del segno (una specie di Z maiuscola a rovescio) e dichiarando che fu (nello studio dello stesso Bertaux) riprodotto male ».

*** De' nuovi incrementi della galleria comunale di Ascoli, arricchitasi, fra altro, di una bellissima tela di **Luca Giordano,** discorre nell' *Arte* (fasc. I-II, 1901) E. Calzini. Entreranno a far parte della raccolta ascolana anche un polittico di Cola dell' Amatrice, attualmente nella chiesina delle Piagge, a tre chilometri dalla città, ed altre due tavolette dello stesso maestro, che dalla chiesa dell' Annunziata passeranno in breve al Municipio. Ma l' acquisto maggiore della galleria é costituito dall' ampia tela del Giordano, rappresentante il transito di S. Giuseppe, giustamente considerata, anche dagli scrittori locali, quale opera insigne. Il quadro, scrive il C., recante la firma e l'anno 1677, dipinto dal celebre maestro a 45 anni, e cioè nel vigor dell' età, si presenta come una delle sue cose più belle e vigorose.

*** **Per la patria di Federico Barocci** è intitolato un articoletto di E. Scatassa, inserito nell' ottimo periodico « Le Marche » (Fano giugno 1901), diretto dall' egregio prof. Giulio Grimaldi; articolo provocato dalla recente pubblicazione del prof. Giuseppe Vicersi (*Cenni Storici su Mombaroccio.* Roma, Tip. Amadori e C., 1900) in cui tra altro si afferma che l' illustre pittore d' Urbino è nativo di Mombaroccio. È ovvio dire che lo S. combatte vittoriosamente l'asserto del Vicersi, colle parole stesse dei biografi del Barocci, quali il Baldi e il Venturelli, il quale disse l' orazione funebre dell' illustre suo amico, di molti altri che diligentemente cita, dai contemporanei del maestro agli storici più recenti. Infine aggiunge lo Scatassa un accurato albero geneologico della famiglia Barocci, che ebbe origine in Urbino con Ambrogio, valente scultore milanese chiamato alla corte feltresca dal grande Federico d' Urbino per i lavori del palazzo ducale.

*** Da vari mesi giunse, tra altro, fra i graditi doni alla *Rassegna*, l'opuscolo del dotto prof. R. Maiocchi di Pavia, intitolato: **L' autenticità della Strage degli Innocenti. Quadro di Raffaelio Sanzio** — Note critiche. (Pavia Tip. Fratelli Fusi, 1900). Data la grandissima importanza dell' argomento, la conoscenza profonda dell' opera in discorso, la grande giustezza delle osservazioni dell' A. dell' opuscolo, in risposta a quanti, dopo di avere studiato il quadro, non seppero, o meglio, non poterono convenire nel giudizio espresso e valorosamente sostenuto dallo stesso sig. Maiocchi, sarebbe stata lieta la Rassegna, dal canto suo, d' intervenire nella questione e di esprimere, per quanto modestamente, il proprio parere in proposito di un' opera d' arte universalmente giudicata, anche da' più temibili oppositori dell' attribuzione al Sanzio, di grandissimo pregio. Disgraziatamente però, non conoscendo se non per la piccola riproduzione nell' *Emporium* il quadro in discorso, ancora in possesso, se non erriamo, della signora Riva-Binda di Como, limitiamo il presente cenno bibliografico — non mai tardi, quando trattasi di una pubblicazione di valore e di un argomento così elevato — al semplice annunzio dello studio serio e accuratissimo pubblicato dal benemerito Conservatore del Civico museo di Pavia.

Napoletano.

*** Lorenzo Salazar in *Napoli nobilissima* del marzo 1901 discorre dei **marmi di porta Medina e di porta Capuana nel Museo di S. Martino** in Napoli. Dimostra che la figura di un guerriero che si vede nel bassorilievo proveniente da porta Capuana non rappresenta Ferdinando I d' Aragona, come s' è creduto da molti, ma un sovrano durazzesco, e che il bassorilievo appartenente all' antica porta fu certa-

mente lavorato di nuovo quando nel 1484 si costruì, d' ordine di Ferdinando, la nuova porta Capuana, su cui il bassorilievo rimase fino al 1535. Nega del pari, dicendone la ragione, che il guerriero rappresentato nella scultura che si vede ancora su porta Nolana, con lo stemma d' Aragona, raffiguri Ferdinando.

⁂ Sullo stesso fascicolo Luigi Sylos dà notizia di alcune opere di **un pittore pugliese a Torino, Corrado Giaquinto,** che per otto o nove anni lavorò nella capitale del Piemonte verso la metá del Settecento.

⁂ Nel numero di aprile (1901) della rivista napoletana B. Croce incomincia la illustrazione del **Palazzo Cellamare a Chiaia.** Gli articoli che andrà pubblicando in proposito « sono il rifacimento, avverte in nota, di un vecchio mio scritto, pubblicato nel 1891 col titolo: *Il palazzo Cellamare e il Principe di Francavilla.* Vi ho fatto aggiunte in parecchie parti, e ho sfrondato molte altre: ho messo inoltre le vignette che nella prima stampa si desideravano. »

⁂ Dopo il C., A. Borselli termina lo scritto dedicato all' **Accademia del disegno a Napoli** nel decennio 1805-1815.

⁂ Segue poi E. Bernich con un articolo, **L'arte in Puglia — Bitonto,** nel quale discorre del campanile della cattedrale di detta città e dei restauri e rifacimenti che vi si praticarono fino al secolo scorso. Scrive del campanile (del sec. XIII) della vecchia abbadia di S. Leo, passata nel 1892 ai francescani, che la rastaurono; e di altri campanili della città di Bitonto, non meno notevoli de' primi, dando di ciascuno di essi notizie diverse, date e nomi di costruttori e di fonditori di campane.

⁂ Da segnalare agli studiosi dell' arte in detto fascicolo della *Napoli nobilissima* anche l' articolo di Adolfo Venturi in risposta alle osservazioni fatte al primo volume della sua *Storia dell'arte italiana* da Alfredo Melani nel precedente fascicolo della *Napoli.*

Sicilia.

⁂ Una bella pagina di storia della scultura siciliana del rinascimento e del secolo XVII scrive nell' *Arte* (marzo-aprile 1901) Enrico Mauceri, trattandovi con genialità e conoscenza profonda dell' argomento di **Giacomo Serpotta,** particolarmente, studiato quale scultore e decoratore. Il Serpotta nacque in Palermo il 10 marzo 1656 e vi morì ricco di gloria e di anni nel 1732. Nel fascicolo V-VI dello stesso periodico, continua e termina il M. lo studio importantissimo intorno all' insigne maestro siciliano, il quale finalmente ha trovato nel nostro autore lo studioso che ha saputo degnamente illustrare la vita e

le opere sue. Superbe e numerose riproduzioni delle maggiori opere del maestro, tolte da fotografie splendide de' Fratelli Alinari di Firenze, del Lo Forte di Palermo e di altri valenti, illustrano magnificamente l'opera del Mauceri; opera che non può non giungere gradita agli studiosi, specialmente del continente, poichè di quell' artista insigne si conosceva ben poco tra noi prima di lale lavoro.

*** Nello stesso fascicolo di marzo e aprile dello splendido periodico di Roma, il MAUCERI ha una corrispondenza da Palermo ove discorre della Pinacoteca di quel Museo Nazionale, e rende conto ai lettori dell'*Arte* degli studï che vi va facendo e delle scoperte di opere di maestri siciliani, dei quali appena ieri si conosceva il nome, quale ad esempio, Riccardo Quartararo, la cui fisionomia ora si va delineando splendidamente.

Toscana.

*** A. FILANGIERI DI CANDIDA comunica ai lettori dell'*Arte* (fascicolo I-II, 1901), nelle notizie di Napoli, la vendita di una importante collezione di Capodimonte, passata in gran parte, per nostra vergogna, all' estero; e discorre di un quadro acquistato dalla Galleria del Museo Nazionale di Napoli: una tavola di m. 0, 75 × 0,65 col Crocifisso, la Vergine, la Maddalena e S. Giovanni, di un pittore fiorentino della metà del quattrocento.

*** Nel *The Art Journal* del febbraio u. s. ADDISON MC LEOD paragona **il quadro di Sandro Botticelli nella collezione del sig. Edmondo Davis,** un tondo rappresentante la Madonna ed il piccolo S. Giovanni che adorano il bambino Gesù, al tondo che si ammira a Firenze nella Galleria degli Uffizi.

*** C. MARTELLI riproduce nella *Rassegna d' Arte* dell' aprile 1901 la Madonna di Solarolo, da alcuno attribuita a Donatello, da altri al Rosellino e da altri infine a Francesco di Simone; e la Madonna di casa Rossi-Grabinscki, quella medesima che sino a pochi mesi or sono vedemmo nel palazzo Dal Pozzo in Imola, dal Venturi aggiudicata al mentovato scultore fiesolano Francesco di Simone.

Le due scolture sono state proposte « per la compra al Ministero della P. I., dal quale, quando non intenda di acquistarle, si aspetta la scheda di « libero passaggio » per l' estero!! »

*** Nello stesso numero del periodico milanese si legge una recensione, favorevolissima, illustrata dalle riproduzioni della « Leda » nel Museo Nazionale di Firenze, dal « Ganimede » dello stesso Museo, e dal busto di Bindo Altoviti, della recente opera di J. B. Supino sull' Arte del Cellini, inserita da GIORGIO BERNARDINI.

*** A Maresca di Serracapriola continua nella *Napoli n.* del maggio 1901 la illustrazione dei **Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli,** trattandosi particolarmente dei lavori eseguiti nel Cinquecento, da artisti di varie regioni italiane, in S. Maria delle Grazie a Caponapoli, di S. Pietro ad Aram, dei SS. Severino e Ossio, di S. Giacomo degli Spagnoli, in Donna Romita, nei Gerolimini, nell' educandato Maria Pia, anticamente monastero di S. Marcellino, nella chiesa di S. Eligio, in quella del Gesù delle monache ed in S. Lorenzo Maggiore. Vi si nominano gli artisti Tommaso Sumalvito e Giovan Tommaso suo figlio, Francesco di Bernardo intagliatore veneziano, Giovanni Jacobo de Pollonia scultore veneto, Benvenuto Tortelli di Brescia architetto e scultore in legno, Bartolomeo Chiarini di Roma scultore, Jacopo Folfi di Napoli scultore, Giovannangelo Manso pure scultore di Napoli, ecc.

*** In *Jahrbuch der Königlich preussischen kunstsammlungen*, 1900, p. 215 Guglielmo Bode studia e paragona **un busto di Gesù Bambino nel Museo reale di Berlino** con altre piccole figure di Antonio Rosellino determinandone la simiglianza quali opere uscite da una stessa mano. Il busto di Berlino provenne recentemeute da un oratorio dei dintorni di Firenze.

*** L' **autoritratto di Lorenzo di Credi,** vero, autentico, conservato, manco a dirlo, in un paese molto lontano dall'Italia, nella collezione del sig. W. Beattie di Glasgow, pubblica nell' *Arte* di marzo-aprile (1901) Charles Loeser, insieme con interessanti note illustrative del ritratto, mercè le quali il Loeser fissa la data sicura della nascita dell' artista (1457), morto all' età di 80 anni: stando cioè all' importantissima iscrizione, con caratteri indubbiamente della fine del Quattrocento o dei primi del Cinquecento, che si legge sul rovescio della tavola, la quale dice così:

Lorenzo di Credi Pittore ecc.te
1488, aetatis sue 32, VIII.

*** Sullo stesso fascicolo dell' *Arte* leggonsi le *Notizie di Toscana* di I. B. Supino sui **restauri a monumenti fiorentini** sul **Museo di Firenze antica** e intorno al **Concorso per la nuova facciata di San Lorenzo.**

*** Un importante studio intorno a **Donatello architetto e decoratore** pubblica in *Jahrbuch der Königlich prussischen Kunstsammlungen* (fasc. I, 1901) Wilhelm Bode; un riassunto di detto studio, si legge nell' ultimo fascicolo dell' *Arte* (maggio-giugno 1901) dovuto a Federico Hermanin.

Veneto.

*** Di **un dipinto di Carlo Crivelli nella Pinacoteca Vaticana** discorre nella *Rassegna d' Arte* dell' aprile scorso GIULIO CANTALAMESSA. La tavola misura m. 2,08 in altezza ed è lunga m. 0,67. Rappresenta un vecchio francescano, in piedi, dalle forme estenuate. Il santo posa sur un gradino di marmo portante un cartello con la scritta: OPUS CAROLI CRIVELLI VENETI, 1477. Alla sinistra del santo, nel fondo, si legge in lettere dorate: BEATUS IACOBUS DE ASCULO DE LA MAR CA. Due figure di devoti in dimensioni molto piccole stanno ginocchioni a' piedi del Frate. Due scrittori ascolani del sec. XVIII indicano il quadro nella chiesa dell'Annunziata di Ascoli Piceno; infatti la pittura fu tolta dall'altare nel 1825 e acquistata dal cardinale Fesch. A Roma nella figura del santo frate si ravvisò allora non l' immagine di Frate Giacomo della Marca, ma quella di S. Bernardino da Siena pel confronto fattone col S. Bernardino in Aracoeli, dipinto dal Pinturicchio.

Il C., per tante ragioni, che troppo lungo sarebbe ripetere qui, crede anch'egli che la figura rappresenti veramente il Santo da Siena e che i frati dell'Annunziata d'Ascoli, possessori come si è detto dell' immagine, le cambiassero nome, quando nel 1624 Urbano VIII proclamò la beatificazione del frate della Marca « desiderosi di onorare il recente beato del loro ordine, ambiziosi fors'anche ch'ei fosse quasi loro concittadino, anzi concittadino addirittura secondo la testimonianza di quell' iscrizione, in cui si volle calcolatamente includere un' inesattezza, giacchè il beato non era *de Asculo*, ma nato a Monte Prandone ch' è distante da Ascoli circa trenta chilometri. » Ripete quindi il n. che la seconda scritta, su riportata, è secentistica certamente e che fu fatta forse subito dopo la beatificazione.

L' articolo che l' egregio amico dott. Mariotti, pubblica in questo numero della *Rassegna bibliografica*, in risposta a quanto afferma il Cantalamessa circa la persona rappresentata nella tavoletta del Vaticano, ci dice se il C. ha colto nel segno. Con la dimostrazione chiara, evidente presentata dal Mariotti cadono le ipotesi manifestate da prima in Roma e riaffacciate poi dall' ottimo direttore delle R. R. Gallerie di Venezia. Per cui tanto la tavola del Vaticano quanto quella del Louvre, che il C. riproduce insieme e che rappresenta la stessa immagine, sono opere autentiche di Carlo Crivelli, fatte dipingere verisimilmente dagli stessi committenti per due chiese diverse; non però con l' intenzione di venerare il Santo da Siena, ma proprio l' immagine di colui che nel 1477 trovavasi ancora ben lontano dalla santificazione e beatificazione ufficiale della chiesa, avvenuta due secoli dopo, e cioè del B. Giacomo della Marca.

Il C. discorre anche di un polittico con la Vergine in mezzo

ai lati i santi Sebatiano, Rocco, Niccola di Bari e Francesco, un tempo nella stessa chiesa dell' Annunziata di Ascoli. Nella galleria di Venezia sono appunto qnattro figure di santi del Crivelli, comprati nel 1890 a Roma. Il C. crede che le quattro figure siano proprio quelle che con la Madonna nel mezzo formavano il polittico della chiesa dell' Annunziata di Ascoli. La figura però che il n. chiama di S. Bernardino, invece del S. Francesco su ricordato, rappresenta anch' essa l' immagine del Beato Giacomo della Marca, il cui tipo è identico a quello che si riscontra in tutte le altre immagini di questo beato.

*** Girolamo Biscaro nell'*Arte* di maggio-giugno 1901 torna a scrivere **ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto** a Treviso, particolarmente de'due uomini d'arme dipinti a fresco ai lati del monumento Onigo, nella chiesa di San Niccolò, altra volta dati a Giacomo dei Barbari, (cfr. *L' Arte*, a I. p. 138 e segg.) ed oggi attribuiti invece, dallo stesso B., all' insigne Lotto. Insieme con le due figure di guerrieri, riproduce il n. un particolare della grande tavola di Lorenzo nel palazzo municipale di Recanati, con la figura di San Vito, ed il ritratto di giovane veneziano del Museo Imperiale di Vienna, anch'esso del maestro, per stabilire fra questi e gli affreschi di Treviso opportuni confronti.

*** In *Pagine Friulane*, a. XIII, n. 7, A. M. discorre **di alcuni pittori di Gemona** (a proposito della vendita della collezione Cernazai). Nel n. 8 dello stesso periodico il dott. D. Barnaba inserisce un articolo intitolato: *Un viaggio artistico in mandamento di S. Vito.*

*** Nel fasc. 3.° di *Rassegna d' Arte* (Milano, 1901) è riprodotta la « Schiavona » della Galleria Crespi di Milano. F. Malaguzzi, l' a. dell'articolo, dice di leggere in fondo alla magnifica tela, dal Cook attribuita al Giorgione e dal Venturi al Pordenone, diverse lettere di stile lapidario che a lui sembrano significare nient' altro che la scritta: Titianus Vecellius. D' altronde il Malaguzzi, nell' attribuzione del bellissimo dipinto, dice di trovarsi in ottima compagnia: il Bode, osserva, crede « che la così detta « Schiavona » non solo non possa appartenere ad un modesto giorgionesco quale il Pordenone, ma che debba darsi al Tiziano indubbiamente. » Chi rappresenta la misteriosa e sorridente figura? Il Malaguzzi, come altri, non sa rispondere alla domanda: soltanto rileva, come rilevò il Venturi, che la « Schiavona » non rappresenta Caterina Cornaro, della quale il n. riproduce a confronto del ritratto della Galleria Crespi il ritratto di Caterina dipinto da Gentile Bellini, a Budapest, e il busto della collezione Pourtalés, a Berlino.

A proposito dell' articolo del M., è giusto aggiungere che Ettore

Modigliani in uno degli ultimi fascicoli dell'*Arte* (marzo-aprile, 1901) nota che il Malaguzzi « fissando gli occhi sull' incerta firma che si legge e non si legge, e di cui ad ogni modo non si potrebbe provare l' autenticità, non pone mente abbastanza alla quistione stilistica, la quale si risolve contrariamente all' attribuzione a Tiziano. »

*** Nello stesso fascicolo 3.° di *Rassegna d'Arte*, Pietro Paoletti fu Osvaldo discorre di **una Sacra Conversazione dipinta da Giacomo Palma primo**, riprodotta nel fascicolo 2 della *Rassegna d' Arte*. Il quadro, insieme col S. Girolamo, di Jacopo da Ponte, fu venduto alla Galleria di Venezia dal sig. A. Bedendo di Mestre. Il P. scrive che i quadri del Bedendo appartenevano prima alla famiglia Pizzamano, crede però che facessero parte un tempo della raccolta della famiglia Vidman, stabilitasi a Venezia nel 1586.

*** Il barone Giorgio Franchetti possiede, fra altro, nella sua collezione di oggetti d' arte a Venezia, un grazioso *desco da parto* con sopra dipintovi Ercole tra il Vizio e la Virtù. Pare dipinto sulla fine del secolo XV in Verona da qualche maestro ispirato all' arte di Liberale. L'*Arte* di marzo-aprile 1901, riproduce da una magnifica fotografia Alinari la bellissima tavoletta.

*** Nello stesso fascicolo manda notizie da Venezia intorno alla **chiesa di Santo Stefano**, alla nuova Pescheria, alla Società veneziana per l' arte pubblica e alla quarta Esposizione d' arte, A. Romualdi.

*** Romeo Lovera, nell' *Emporium* dell' aprile 1901, descrive ed illustra **il palazzo Manin a Passariano**, del secolo XVII la più grandiosa villa del Friuli, ricca di saloni, di ritratti, di affreschi, di stucchi; ricca sopratutto di una biblioteca di gran pregio con miniature, incunaboli e numerosi manoscritti riguardanti la storia di Venezia e del Friuli. Fu in questa villa che nel 1797 si firmò il trattato ignominioso che prese il nome di Campoformio. Il L. s' intrattiene a parlare della parte, dirò così, storica della villa; accennando in fine alle principali opere d' arte che, secondo lui, meriterebbero di essere conosciute. Pubblica, fra queste, due quadretti di scuola veneta, uno dei quali posto ancora nella camera da letto di Napoleone I., l'altar maggiore della cappella gentilizia ricca di marmi scolpiti dal Torretti, maestro del Canova; due bassorilievi del Torretti, e il ritratto di Lodovico Manin, ultimo doge di Venezia, da un quadro esistente nella maggior sala della villa.

*** Un notevole articolo, ma che tuttavia non sottoscriveremmo in ogni sua parte, intitolato: **Carlo Crivelli e le sue opere alla « National Gallery » di Londra** pubblica nella bella rivista di Bergamo, del mese di maggio, P. Buschmann *juniore* di Anversa. Lo scritto è accompa-

gnato da molte fototipie, riuscite un po'scure, fra cui quella della bellissima Annunciazione tolta ad Ascoli Piceno al tempo di Napoleone.

*** **La chiesa di Lentiai,** un grazioso paesello tra Belluno e Feltre, descrive e brevemente illustra in *Antologia Veneta* (anno II, n. 3, 1901) GIULIO NATALI. La chiesa è a tre navate e di bella architettura. Sur una arcata si legge la data 1578. Che sia la data della fondazione? si domanda il N., ma l'archivio fu distrutto da un incendio e nulla si sa di preciso, eccetto che la chiesa fu restaurata nel 1794. Descrive poi un quadro, formato da dieci tele, posto dietro l'altar maggiore. Secondo il Cavalcaselle, appartiene a Cesare Vecelli, che molto lavorò in questa chiesa, come appare dall'ampio soffitto della navata di mezzo con venti episodi, dipinti su legno, tratti dalla vita della Vergine. Accenna il N. anche al lavoro di uno scolare di Cesare, il Costantini, del quale crede possano essere alcune tavole del ricordato soffitto ove sono rappresentazioni duplicate, *lo Sposalizio*, *la Visitazione*, *l'Annunciazione e la Fuga in Egitto.* Del Vecelli è anche una bellissima *Pietà* nel primo altare a sinistra del coro; poi un Battesimo di G. Cristo in legno, scolpito dal celebre Brustolon e diverse altre opere di minor conto e molto guaste dal tempo o dai restauri.

*** In un articolo, **Sant' Antonio,** pubblicato sul giornale *Il Veneto* (13 giugno, 1901) ANDREA MOSCHETTI discorre brevemente della celebre basilica padovana, del culto dei fedeli che aumentano ogni giorno, del « miracolo, il grande miracolo che si rinnova ogni anno, ogni giorno, da tanti secoli; » del sommo monumento d'arte: la Basilica stessa; dei lavori di ripristino e di completamento che vi si stanno compiendo.

*** Il *Bollettino del Museo Civico di Padova* (gennaio-febbraio 1901) presenta ai lettori notizie d'arte interessantissime. Tra altro, la continuazione del catalogo del *Museo Bottacin*, ornato con due nitide tavole con riproduzioni di varî sigilli, e la continuazione della **prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1773-1795)** pubblicata dal direttore del *Bollettino*, ANDREA MOSCHETTI, il quale ha arricchito di opportune note questa specie di elenco di pitture compilato nel secolo XVIII. Figurano in questa seconda parte della revisione, ch'è in continuazione (la parte prima fu pubblicata nel n. 9-10 dell'annata III), pitture di Leonardo Corona, di Palma il giovine, di Dario Varotari, di Francesco Zanella, di Giambattista Bissoni, di Polidoro da Caravaggio (del quale offre la fotografia dell'*Adorazione dei pastori*, nell'i. r. Accademia di Vienna, nel vecchio elenco erroneamente attribuito a Francesco Montemezzano), di Pietro Damini, di Giambattista Maganza, di Benedetto Montagna, di Luca Ferrari da Reggio, di Domenico Campagnola, di Pietro Liberi, di Giambattista Lanzetti, della scuola di G. Reni.

E. CALZINI.

ANNUNZI E NOTIZIE.

— La notte del 22 luglio scorso dalla chiesa di Santa Sabina all'Aventino fu rubato a Roma **un quadro del Sassoferrato**. Il quadro alto m. 2,15 e largo m. 1,12 rappresenta la Madonna del Rosario. La *Tribuna* del 24 di detto mese scrive che il quadro era dei più pregiati del Sassoferrato, e che « per quanto l' artista non sia oggi fra i maggiormente quotati, la sua perdita riuscirebbe sempre deplorevole ». Quindi, dopo aver narrato particolarmente il fatto, fa delle considerazioni d' indole generale, le quali, provocano una lettera del comm. Fiorilli, Direttore generale delle antichità e belle arti, sulla **tutela del patrimonio artistico**, che crediamo utile riportare dall'importante giornale romano del giorno 25 luglio. Eccola.

Onor. Sig. Direttore,

A proposito del furto di un quadro del Sassoferrato che era nella chiesa di Santa Sabina, avvenuto nella notte del 22 corrente, Ella deplora, che opere anche di grandissimo pregio siano ancora lasciate in chiese, in oratorî in conventi « in balìa di una « custodia problematica, senza definizione di responsabilità e prive, però, di qualsiasi « garanzia materiale e morale ».

Veramente, il ministero dell' istruzione, cui è deferita l' alta tutela del patrimonio artistico dello Stato, ha fatto quanto poteva, *nel limite dei propri mezzi*, per garantire la suppellettile artistica delle chiese. Da varî anni sta compilando il catalogo degli oggetti d' arte, conservati nelle chiese, e per ogni oggetto descritto in apposita scheda, esso richiede l' obbligazione firmata del consegnatario responsabile della custodia, con divieto di fare restauri o altre modificazioni, senza il consenso del ministero. Furono raccolte finora circa 25,000 di tali schede; numero assai ragguardevole se si tien conto delle difficoltà superate, e più di quelle che il ministero non può sormontare. I sacerdoti, generalmente temono che il catalogo degli oggetti d' arte abbia per iscopo la confisca degli oggetti stessi; epperò il più delle volte si rifiutano di firmare l' obbligazione anzidetta. La direzione generale delle antichità e belle arti, propose, da più anni, un regolamento che desse norma a questa materia, e il Consiglio di Stato approvò la proposta, ma dichiaro che tale regolamento doveva essere pubblicato dal ministero di grazia e giustizia e dei culti, tutore legale del patrimonio ecclesiastico.

Vi è urgenza, perchè talvolta il rifiuto di firmare le schede cela il proposito di disporre liberamente di preziosi cimelî delle chiese, insidiati da taluni antiquarî, i quali riescono spesso ad averli per somme irrisorie, abusando della scarsa avvedutezza dei venditori. Contro queste vendite abusive sta l' articolo 434 del Codice civile; ma i contravventori riescono quasi sempre ad intenerire il cuore delle autorità competenti, e vanno assolti.

La legge delle guarentigie prometteva nell' articolo 18 una ulteriore legge pel riordinamento, la conservazione e l' amministrazione delle proprietà ecclesiastiche nel regno; ma dal 1871 ad oggi non se ne fece nulla.

Potrei dire ancora molte altre cose, a conferma delle premure intese a salvare ed assicurare gli oggetti d' arte specialmente nelle chiese, ma non voglio commettere indiscrezioni, nè abusare della pazienza di Lei e dei lettori.

La sana opinione pubblica può molto giovare ad accrescere l' energia di tutti quegli uffici che dovrebbero concorrere al medesimo fine, ed a fare approvare quella legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, la quale, presentata più volte al Parlamento, sta ora innanzi al Senato, con augurio di sorte migliore di quella che ebbero i precedenti disegni di legge.

Riverisco e ringrazio.

CARLO FIORILLI
Direttore generale delle antichità e belle arti.

— La Cassazione di Roma discusse nel passato luglio il ricorso del principe Chigi contro la sentenza del tribunale che lo aveva condannato ad una ammenda di lire duemila per la vendita del noto quadro del Botticelli. La Cassazione ha cassato la sentenza, rimandando per nuovo esame tutte le questioni alla Corte di appello di Perugia.

— L' Editore V. Vecchi di Trani ha pubblicato la seconda edizione, ampliata dall' autore, del volume intitolato: *Brevi ed elementari nozioni di Storia dell' Arte* compilate ad uso delle scuole secondarie per cura di FRANCESCO CARABELLESE.

— L' ottima *Rassegna Abruzzese di Arte e Storia* diretta e pubblicata per diversi anni in Solmona dagli egregi professori PANSA e PICCIRILLI, ha sospeso le sue pubblicazioni, con vivo rammarico degli studiosi, i quali si augurano che l' utilissima e bella rivista torni presto alla luce.

— Il giorno 11 luglio moriva a Firenze l' illustre pittore STEFANO USSI. Tra i lasciti testamentari suoi ve n' ha uno di lire 125,000 all' Accademia di b. a. di Firenze per un premio quinquennale al miglior quadro d' artista italiano che presenti i caratteri di una vera opera d' arte. Dato che nessuno sia meritevole del premio, il quinquennio successivo avrà due premi, e se ancora andrà deserto, il concorso diventerà internazionale.

— A Milano sono stati ripresi gli studi per conoscere le condizioni presenti del **Cenacolo di Leonardo**, a fine di vedere quali mezzi siano da adottare per la durevole conservazione del celebre capolavoro.

— L' on. Ministro dell' Istruzione P. ha ordinato importanti lavori di restauro a Castel del Monte, il celebre maniero svevo vicino ad Andria, che diè argomento a nobili studi, sui quali riferì a suo luogo e a lungo la *Rassegna*, e che il governo acquistò dalla famiglia Carafa d' Andria, salvandolo dalla ruina. Il musaicista Cherubini venne incaricato della ricostruzione del pavimento di una delle otto sale del pianterreno mediante i frammenti del bellissimo musaico ivi conservato e del riadattamento di alcune pareti con gli avanzi dei marmi bianchi e rosei, di cui erano rivestite.

— La Commissione Promotrice dei restauri della chiesa di S. Francesco di Siena ha bandito un concorso per un progetto di facciata e di campanile per la chiesa stessa, limitandolo agli artisti nati e domiciliati nella provincia. I lavori saranno presentati non più tardi del 15 dicembre v., e all' autore del progetto migliore sarà dato un premio di L. 500. La facciata ed il campanile dovranno armonizzare intieramente anche per i materiali da impiegare coll' ossatura organica costruttiva, colle forme architettoniche e decorative, colla larghezza delle linee e la sobrietà ornamentale dell' edifizio, senza rendere necessaria nessuna modificazione nei fianchi. Così nel rivestimento della facciata e del campanile dovrà usarsi, con assoluta prevalenza, il materiale laterizio al quale potrà essere accoppiato il marmo nei dettagli decorativi. Le decorazioni marmoree della porta e le incrostazioni pure marmoree del basamento della facciata dovranno essere remosse.

E tutto ciò con un premio di L. 500 !

— **Affreschi di Bramante.** Sono quelli di proprietà del sig. Lorenzo Prinetti, di Milano, nella sua casa di via Lanzone 4: sei busti e due figure intere, maggiori del vero, e una composizione con Democrito che ride ed Eraclito che piange. Pel voto di vari artisti e scrittori d' arte e con l' approvazione del Consiglio di Stato, essi passeranno nel primo d'agosto a far parte della Galleria di Brera che li ha acquistati per 3000 lire.

— Il prof. Carlo Garuffi, incaricato a ciò dal Ministero della P. I. ha compilato un importantissimo catalogo dei molti cimeli raccolti nella Badia di S. Maria Nuova di Monreale. La Società siciliana di storia patria ne ha assunto la pubblicazione ed il Ministero ne sostenne le spese della compilazione e delle tavole illustrative.

— Nell'ultima sua adunanza, la Commissione Conservatrice dei Monumenti di Firenze approvava i concetti ai quali sono stati ispirati i recenti lavori di riparazione alla facciata del **Battistero** che prospetta S. Maria del Fiore. Essa si compiaceva dei risultati ottenuti in questi lavori nei quali provvedendo al consolidamento del rivestimento marmoreo ed alla costituzione di pochi pezzi indispensabili, non si erano menomamente alterati i caratteri e l' intonazione dell' antico edifizio.

— A proposito delle **pitture del Tintoretto** nella Scuola di San Rocco, la Direzione generale delle belle arti fa sapere, dietro esame delle pitture per parte di due funzionari recatisi sul luogo, insieme con tutti i soci della R. Accademia di b. a. di Venezia, che « le condizioni dei quadri sono oggi le stesse di dieci anni fa, e i pericoli che li minacciavano allora sono diminuiti, avendo la presente amministrazione di quell' Istituto fatto coprire di piombo il tetto dell' intero edifizio ».

Vedasi, in proposito dei provvedimenti adottati e da adottarsi per la conservazione di dette pitture, la lettera-protesta della Commissione permanente veneziana, dimissionaria, pubblicata nella *Gazzetta degli Artisti* del 20 luglio s., col relativo commento.

— A Lucca, nello storico palazzo Mansi, ora eredi Lombardi, ammirasi un grandioso soffitto artistico, opera del secolo XVI, attribuito al pittore lucchese Giovanni Pinotti. Il soffitto è formato da dodici grandi tavole in legno, dipinte a tempera, riproducenti i principali episodi dell' antico Testamento, disposte in cornici finamente intagliate e dorate, che conferiscono all' opera un carattere maestoso e severo. Con rogiti del notaio dott. F. Leonardi, il 20 di agosto ne fece definitivo acquisto per lire 15,000 l'imperatore di Germania; e col già ottenuto assenso del Ministero della P. I. il soffitto sarà in breve trasportato a Berlino, per essere collocato nella maggior sala del grandioso palazzo, che vi si sta costruendo e che era destinato a residenza della testè defunta imperatrice Federico.

Così a poco a poco, scrive la *Tribuna*, le nostre ricchezze artistiche vanno emigrando all' estero, e le nostre città storiche vanno perdendo il loro carattere. A quando mai la legge sul patrimonio estetico nazionale?

— A Carrara, durante l' esecuzione di alcuni lavori nel palazzo dell' Accademia Reale, furono scoperti, in due pareti affreschi assai pregevoli per i gruppi allegorici, pel disegno e pel colorito benissimo conservato. Dagli assaggi eseguiti parrebbe che diverse altre sale del palazzo già dei duchi di Massa e Carrara, siano così splendidamente decorate.

— A Roma sono incominciati i lavori, dagli studiosi tanto attesi, di riordinamento (ampliamenti, restauri ecc.) dei Musei Capitolini, lasciati sin qui in un abbandono deplorevole. Il Municipio ha stanziato nel bilancio dell' anno corrente, per detti lavori cui presiede personalmente l' Assessore Conte di San Martino la cospicua somma di lire 150000.

— Nei restauri dell' antica chiesa della Pace a Milano, fu scoperto un affresco che molti attribuiscono a Bernardino Luini; rappresenta, in alto, l' Annunciazione, in basso i santi Caterina e Giov. Battista.

— Il Circolo artistico di Bergamo si è fatto iniziatore di solenni onoranze a « Palma il Vecchio » — Giacomo Negretti — Il giorno 18 agosto si inaugurerà a Serino, luogo di sua nascita, una lapida in suo ricordo con l' intervento di artisti e autorità.

— La Società bolognese *Arte e Vita* ha diramato una circolare per invitare quanti sentono il culto della patria grandezza, a concorrere con essa all'erezione in Bologna di un **monumento a Lodovico Caracci**, il celebre caposcuola della pittura bolognese, del quale gli artisti dell' *Arte e Vita* muovono con rispettosa venerazione alla ricerca delle Ossa gloriose » ed al quale vogliono finalmente innalzato il marmo della ricordanza, per l' ammirazione e per la gratitudine, troppo tarda, ma giusta, civile e doverosa riparazione.

« Così, termina la circolare, la generosità di Bologna novella, cancelli l' ignavia della passata Bologna; e sia riabilitazione in faccia alle menti colte e gentili, del cittadino decoro ».

— Del *Diario* che Jacopo da Pontormo scrisse, mentre dipingeva nella chiesa di S. Lorenzo in Firenze gli affreschi che furono poi terminati dal Bronzino, non si conoscevano che poche righe altra volta pubblicate dal Gaye, che ebbe nelle mani una copia manchevole e tarda del *Diario* stesso. L'originale, conservato in una miscellanea magliabecchiana in mezzo ad altri fascicoli di vario argomento, solo ora, mercè l' intelligente guida del bibliotecario, fu potuto copiare dal dott. Arduino Colasanti, allievo della scuola di storia dell' arte medievale e moderna nella Università di Roma, il quale ne prepara una ordinata critica, con ampia introduzione.

Indole strana e originalissima Jacopo Carrucci detto il Pontorno riflette nel suo *Diario* tutta l' incontentabilità del suo carattere chiuso e misantropo, e, unendo insieme notizie insignificanti con il ricordo di fatti notevoli, offre alla storia dell' arte un contributo di cui non può sfuggire ad alcuno l' alto interesse. E il primo risultato sarà quello di veder confermati certi particolari e di vederne sfatati certi altri che il Vasari ricorda nella biografia dell' artista fino ad oggi pochissimo studiato.

— L' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Firenze ha iniziato le pratiche per vedere se sarà possibile segare ed asportare la parte del muro ov'è dipinto l' affresco di Andrea del Castagno riapparso sull' altare della cappella Montaguti nella chiesa dell' Annunziata a Firenze; oppure, secondo la proposta di persona la quale si é assunta la responsabilità di compiere con sicurezza la difficilissima operazione, di togliere semplicemente l' intonaco su cui si trova il dipinto, per non incorrere, segando il muro, nel pericolo di distruggere alcuni affreschi del Poccetti che sono dalla parte opposta. E tutto ciò perchè il proprietario o patrono della cappella vuole ricollocata sull' altare la tavola dell' Allori che per secoli aveva nascosta l' opera di Andraa del Castagno.

— **Un dipinto di Pietro Cavallini** è stato scoperto a Firenze nella chiesa di San Marco, dal comm. Gerspach, il quale aveva notato nel Vasari che il Cavallini aveva eseguito appunto in detta chiesa vari dipinti, tra cui una *Annunciazione*. Il G. fatte diligenti pratiche ebbe la soddisfazione di rimettere infatti in luce l' Annunciazione ricordata dal Vasari, coperta anche questa, come l' affresco di Andrea del Castagno, da una tavola, che è stata subito tolta.

Ed ecco in sì breve periodo di tempo un secondo lavoro tornato in luce di un artista le cui opere sono rarissime. Firenze non aveva del Cavallini che una ancona nell' Accademia di b. a.

— Il Re e la Regina hanno confermato l' alto Patronato alla **R. Accademia Raffaello di Urbino.** Avendo poi l'Accademia promosso una Lotteria artistica per procurarsi i mezzi adeguati ai suoi nobili fini, le LL. MM. hanno destinato come Loro premio il quadro del pittore Massimiliano Roeder, rappresentante *una Villa.* Il Reale dono venne subito esposto all'ammirazione degli urbinati nelle sale di quell'insigne palazzo Ducale, dove trovansi raccolti molti altri doni, fra i quali spiccano per bellezza artistica e grande valore, oltre il summenzionato dei Reali, quelli mandati da Leone XIII, dagli imperatori di Germania e Russia, dal re di Sassonia, da diversi principi italiani e dalle città di Vienna, di Montpellier, di Genova e di Gubbio.

— In tutti i paesi in cui prosperano le industrie artistiche ha avuto la più lusinghiera accoglienza l' invito alla **Prima Esposizione internazionale d' arte decorativa moderna**. che si aprirà la ventura primavera a Torino, sotto l' alto patronato del Re. Le adesioni più cordiali e più promettenti, giunsero da ogni parte d' Europa e d' America. L' esito della mostra è quindi assicurato e si può affermare sin d' ora che essa non avrà avuto precedènti neppure all' estero, per organizzazione e per importanza.

— La scrittrice tedesca, signorina Enrichetta Clara von Förster, si è fatta promotrice d' un Comitato presieduto dal principe ereditario degli Hohenzollern, per innalzare una lapide sulla casa di Raffaello in Roma, oggi sotto il nome di Palazzo dei Convertendi, in Borgo Nuovo.

— Il giorno 13 agosto moriva a Napoli, a 75 anni, l' illustre pittore Domenico Morelli.

— Il giorno 8 settembre avrà luogo in Vicchio di Mugello l' inaugurazione del monumento a Giotto, il rigeneratore della pittura italiana.

Egidio Calzini, Direttore e gerente responsabile.

Rocca S. Casciano, 1901. — Stab. Tip. Cappelli.

ANNO IV. Ascoli-Piceno, Settembre-Decembre 1901. N. 9-12.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
DELL' ARTE ITALIANA

Abbonamento annuo per l' Italia . . L. 5 per l' estero . . » 7 — Un numero separato Cent. 50

Sommario: CARLO GRIGIONI. *A proposito di alcuni dipinti Crivelleschi.* — DIEGO SANT'AMBROGIO. *Del dipinto Leonardesco di Affori.* — E. CALZINI. *Di alcune opere d' Arte a Sant' Elpidio a mare.* — ERCOLE SCATASSA. *Due opere sconosciute di Evangelista.* — F. MALAGUZZI. *Documenti.* — E. CALZINI. *Recensioni.* Bibliografia: *Basilicata, Emilia, Lazio, Lombardia, Marche, Napoletano, Piemonte, Puglie, Toscana, Umbria, Veneto.* — Annunzi e Notizie.

A PROPOSITO DI ALCUNI DIPINTI CRIVELLESCHI
E DELL' EFFIGIE DEL BEATO GIACOMO DELLA MARCA

Tra i miei ricordi più cari rimane quello della prima visita fatta alle Gallerie dell' Accademia di Venezia. A me, commosso il cuore alle soavi madonne del Giambellino e del Cima, inebriati gli occhi alle tele del più potente colorista, Bonifacio, del fascinatore Paolo, del tragico Tintoretto, seppe produrre una dolce sorpresa un polittico dell' amabile Carlo Crivelli, fulgido ne l' oro dei fondi, rigido, arcaizzante ne le figure e ne gli ornati di un così alto senso decorativo.

Il contrasto non potrebbe essere più evidente: questo fiore primaverile, in mezzo all'opulento *autunno* dell'arte veneziana, desta quasi la medesima impressione che produrrebbe una tavola giottesca in una galleria d'arte moderna. Ed è un veneto tra veneti quasi contemporanei, mentre il contrasto non è altrettanto sensibile alla Galleria di Brera, dove il Crivelli è rappresentato anche meglio, perchè il più mistico pittore della scuola veneta trova là la parentela spirituale coi primitivi lombardi, con gli umbri devoti.

Il politico consta di quattro pannelli, ciascuno con l' effigie d' un santo. Uno di questi è designato per s. Bernardino da Siena; ma la caratteristica fisonomia mi colpì e feci senz' altro il nome del beato Giacomo della Marca. Ignoravo allora che la tavola proveniva presumibilmente da Ascoli e che la designazione di s. Bernardino era dovuta all' attuale Direttore dell' Accademia.

Descriverò brevemente il solo pannello che m' interessa, avendo sott' occhio una riproduzione fotografica dell' Alinari. Sotto l' umile saio, sta in piedi il beato od il santo francescano, a mani giunte, volto verso la sinistra del riguardante, con lo sguardo in alto, alla sigla di Gesù. Il cappuccio alzato copre l'orecchio ma lascia scoperta gran parte del cranio, perfettamente calvo. Il santo stringe tra la sinistra ed il petto un libro e la canna: dal fianco sinistro gli pende l' astuccio degli occhiali. Cinge il capo l' aureola a raggi sottili e brevi: dietro la figura la solita tendina damascata.

Di ritorno da Venezia, riscontrai le date di canonizzazione e rimasi perplesso, perchè l' aureola a raggi parlava per il beato Giacomo, la sigla designava s. Bernardino. Il recente articolo del dott. Mariotti, comparso nel numero antecedente della Rassegna, mi ha tornate a mente le ricerche fatte in addietro e spinto ad altre: in questa nota esporrò le mie conclusioni.

Il Mariotti discute in particolare la tavola della Vaticana e si limita ad invocare identiche ragioni per il polittico di Venezia; pure quest' ultimo presenta qualche cosa di speciale, che merita d' essere osservato meglio. Il beato non è solo come alla Vaticana, ma in compagnia di s. Rocco, di s. Sebastiano, di s. Emidio, il patrono di Ascoli: collocato presso quest' ultimo (il fatto è tutt'altro che nuovo, come avverte lo stesso Mariotti) fa meglio pensare a Giacomo della Marca che al santo senese.

Poi vi ha l' aureola: mentre gli altri tre santi portano il nimbo a disco pieno, la quarta figura l' ha a raggiera. La distinzione non è dunque fatta a caso e che si tratti di un beato è evidentissimo.

E, se ben ricordo, è questo l' unico esempio ne le opere di Carlo Crivelli di un beato unito a santi. Ma vi è la sigla di Gesù. Parliamone.

Anche il Mariotti nota che questo simbolo non è peculiare di s. Bernardino, ma compete pure all' apostolo marchigiano, che fu, come il maestro, propagatore della divozione del nome di Gesù (1). Del pari l' ultimo biografo di Giacomo, D. Gia-

(1) Non è notevole che anche s. Giovanni da Capistrano, che fu compagno a Giacomo ne le missioni di Germania, Baviera ed Ungheria (Cantù, Storia degli

cinto Nicolai, il quale certo non poteva prevedere la presente controversia, dice espressamente che « Il Santo suol dipingersi di statura mezzana vestito da Frate Minore, vecchio di età con una stella sopra il capo e il nome di Gesù con raggi attorno da un lato » (1).

Si potrebbe obiettare che il biografo venne forse tratto in inganno, avendo osservate delle imagini di s. Bernardino tramutate in figure del beato Giacomo, ma, senza dire che il falsario avrebbe dato prova di molta ingenuità col lasciar persistere un simbolo che avesse ritenuto di spettanza di un altro santo, il Nicolai medesimo giustifica l' attributo, aggiungendo che « Il nome di Gesù ricorda la sua divozione verso di esso e la diffusione della medesima, e i miracoli operati per sua intercessione » (2). Tanto è vero questo, che tra i « Sermones Divi Iacobi » ve ne hanno tre « De Nomine Iesu » (3).

E si comprende perfettamente che l' attributo dell' ampolla col sangue di Gesù non poteva divenire assoluto, se non dopo la canonizzazione, o almeno la beatificazione, sanzionato in certo modo dalla Chiesa. È noto che questo simbolo è dovuto ad una controversia insorta tra Francescani e Domenicani, per decidere se il sangue versato dal Nazareno su la croce era degno di venerazione. Giacomo, che tenne la negativa, fu accusato di eresia e sottoposto all' Inquisizione. Quantunque ne uscisse con onore, io non credo questa polemica potesse sembrare al popolo un titolo, o l' unico titolo di gloria.

Ma prescindendo anche da queste considerazioni, non mi ripugnerebbe affatto pensare ad un errore dell'artista. Non era certo un dotto e molto meno un teologo il Crivelli, che nel polittico di Venezia firma: OPVS. CAROLVS (sic) CRIVELLI. VENETI!

Sarebbe invece inconcepibile, perchè non è questione di

Italiani, Cap. CXVIII, n. 7), contribuì alla medesima propagazione? Tanto che ne la « Sancti Ioannis a Capistrano oratio » si legge: « Deus, qui per beatum Ioannem fideles tuos in virtute sanctissimi nominis Iesu de crucis inimicis triumphare fecisti, ecc. »

(1) D. Giacinto Nicolai, *Vita storica di San Giacomo della Marca*, Bologna, 1876, p. 279.

(2) Ivi, p. 298.

(3) Ivi, p. 290.

dottrina o di teologia che il Crivelli ignorasse come s. Bernardino era già canonizzato e non mai stato beatificato!

Aggiungo poi a quanto scrive il Mariotti che la glorificazione o divozione, diciamo così, precoce a Giacomo non fu soltanto popolare, perchè undici mesi dopo la sua morte, e precisamente il 27 ottobre 1477, il pontefice Sisto IV mandava un breve al Vicario dell' Arcivescovo di Napoli ed al guardiano del convento di s. Maria nova, ordinando che il corpo del futuro santo fosse levato dal luogo dove si trovava e collocato in altro più decente (1). Perchè meravigliarsi dunque, se il pontefice già « venerava come un Santo » Giacomo, che il pio e mistico Crivelli gli cingesse la fronte dell' aureola di beato?

*
* *

Delle molte imagini del beato Giacomo, una, pochissimo nota e di notevole importanza, ne possiede Ripatransone nella minuscola quadreria del Museo Civico (2). È una tavoletta di m.1,10 × m. 0,325, più piccola quindi del quadro alla Vaticana, più grande, se ben ricordo, delle figure a Venezia. Il beato vi è rappresentato al solito in piedi, volto verso la sinistra dell' osservatore. Tiene con la destra un calice, o meglio un' ampolla vitrea dal piede dorato, contenente sangue, cui addita al riguardante con l'indice della sinistra. Stringe la canna tra il

(1) Ivi, p. 293. Non molti anni dopo, l' 11 agosto 1515, Leone X concedeva che ne la chiesa di s. Maria nova si cantassero preghiere in onore di Giacomo, « senza incorrere in idolatria o macchia di infamia o scrupolo di coscienza, finchè la Sede Apostolica di presente occupata in altri difficili negozi per la cagione del Concilio Lateranense non proceda all' esame della Canonizzazione del Fr. Giacomo. » (ivi, p. 295).

(2) Ripatransone possiede altri due ritratti del santo della Marca, l' uno insignificante, nel quale il santo è rappresentato insieme a s. Chiara, ne la chiesa dei Minori Osservanti, l'altro, migliore assai, discreta tela del seicento, ne la cappella del Seminario.

Non sia poi inutile ricordare che nel Museo ripano si conservano tre frammenti membranacei con autografi di s. Giacomo, trovati ne la « Somma Canonica » di Raymondo: sono due frammenti di indice ed un altro con appunti. Inoltre una corona di rosario fatta di ossa di camello, « che una costante tradizione da padre a figlio narra essere stata donata da S. G. della M. ad uno della famiglia Spinaci ». Così racconta il cartiglio apposto dal dotto Direttore del Museo, cav. Cesare Cellini, che l' acquistava dalla signora Maria Spinaci.

petto e il braccio sinistro. Il cappuccio rialzato lascia però scoperto l' orecchio e parte del cranio, non interamente calvo, ma coperto sul parietale da una corona di capelli castagni e sul mezzo della fronte da una piccola ciocca. Dalla corda che gli cinge i fianchi e dal lato destro, sì che a pena si scoprono, pendono l' astuccio degli occhiali e la corona del rosario. Dietro il santo uno zoccolo e su questo un libro aperto, legato in rosso, su le pagine del quale sono tracciate linee, quali di color nero e quali di color rosso, a simulare caratteri manoscritti. A qualche distanza tali caratteri han tutto l'aspetto di scrittura del quattrocento. Il fondo è tutto ad oro, e attorno al capo del beato sono graffiti i raggi, anche più lunghi che nel polittico di Venezia. Non ho ancora detto nulla del volto, che, senza essere grasso, non è punto emaciato; è la fisonomia di un uomo di 60 anni, tuttora vigoroso ed attivo e l'impressione è migliorata dalla presenza dei capelli per nulla canuti.

La tavola, insieme ad altra delle stesse dimensioni, con l' imagine di s. Leonardo confessore, e a due più piccole, con s. Orsola ed un santo monaco, proviene da Monte Prandone, dalla patria di Giacomo. Che sia l'effigie del beato, oggi canonizzato, non vi può essere alcun dubbio: oltre la provenienza della tavola, sono decisivi l' attributo dell' ampolla e l' aureola a raggiera. Il dipinto è immune da restauro ed esclude ogni idea di falsificazione.

Il nome dell' autore non è precisato. Certo la tavola è di maniera tutta crivellesca; di Carlo probabilmente no; troppo debole il disegno, troppo fiacco il colorito. Anche il nome dell' Alamanni pare escluso. Il Direttore della presente Rassegna, che ebbe a vedere queste tavolette, insieme ad un grazioso trittico della medesima raccolta, le giudicò senz' altro di Vittorio Crivelli; infatti è questo il nome al quale si giunge meglio in via di eliminazione che per confronti stilistici. Qualcun altro che ha veduto quest'effigie, tenuto conto dell'aspetto ancor florido di Giacomo, ha sospettato che il ritratto fosse contemporaneo al santo: che dire allora dell' aureola?

Ma è proprio la fisonomia virile rappresentata in questa tavola che ne costituisce la maggiore importanza. Non è dunque vero quanto affermò primo il Wadding, che Giacomo si dipinga sempre « aetate grandaevus ». Intanto, ritenendo che

a Venezia sia ritratto s. Bernardino, si verrebbe a questo curioso risultato che il santo senese, morto a 66 anni, ha l' aspetto di un vecchio ottantenne, il beato Giacomo, morto ad 85 anni, non ne dimostra nel dipinto di Ripatransone più di 60. Ed è poi la identica fisonomia sì a Venezia, che a Ripatransone, che in Ascoli, la stessa fisonomia che si può osservare nel corpo conservato a Napoli (riprodotto dal Nicolai).

Ancora: è tradizione concorde che s. Bernardino fosse di particolare bellezza. Anche il « Breviarium Romanum » nota ingenuamente che: « Inter ceteras autem virtutes, castitatem, egregia forma repugnante, sanctissime custodivit ». Oso dire che la figura emaciata a Venezia, data l'ipotesi che rappresenti questo santo, non è tale, tenuto pur conto dell' avanzata età, da giustificare la tradizione.

Ma non voglio dare soverchia importanza a quest' ultimo argomento, e concludo col dott. Mariotti che, non ostante il dubbio sollevato dal Cantalamessa, convalidato da buone ragioni e che ha lasciato a lungo perplesso me pure, non trovo che si debba o si possa rinunciare alla tradizione che vede nei dipinti della Vaticana e di Venezia ritratto l' apostolo marchigiano.

La venerazione popolare a Giacomo ancora vivente ed il subito interessamento della chiesa dopo la sua morte, giustificano la beatificazione accordatagli dall' ascetico pittore o dai devoti committenti; i molti meriti e la multiforme attività del monaco di Monte Prandone, infaticabile missionario, profondo teologo, appassionato dantista, danno ragione della varietà di simboli aggiudicatigli.

Carlo Grigioni.

DEL DIPINTO LEONARDESCO DI AFFORI

colla « Vergine delle Rocce » (1)

Cresce ogni giorno più l'interesse destato nel campo degli studiosi circa la notizia data nell'aprile scorso dell'esistenza ad Affori presso Milano di una tavola leonardesca di tanta eccellenza da far mettere innanzi il nome stesso del Caposcuola Leonardo da Vinci.

La « Rassegna d'Arte » se ne occupó nel n. 6 dello scorso maggio, dando una zincotipia del raro dipinto che sarebbe il prototipo delle celebri tavole di Londra e di Parigi coll' egual soggetto della « Vergine delle rocce »; Francesco Malaguzzi ne discorse sulle generali nella *Lombardia:* il signor Diner Denes, Direttore della Galleria di Buda-Pest, visitava di persona il quadro, uscendo in esclamazioni di meraviglia sul valor suo e proponendosi di scriverne nella Rivista d'arte della sua cittá, e non pochi intelligenti e amatori, fra cui lo stesso cav. Frizzoni, si recarono espressamente ad Affori a visitare quel capolavoro.

Non lo chiamò già S. Em. il Cardinale, coll' altare di Carpiano, cospicuo monumento della Diocesi milanese?

Un magnifico quadro per davvero, e tale da poter essere giudicato fin d'ora quale la piú notevole opera della scuola leonardesca che si posseda in tutta Italia! E di ciò potranno giudicare ben presto anche i critici d'oltralpe inquantochè, dietro avviso dell' Anderson, la Ditta Bonomi già ebbe a provvedere per ottenere una fotografia isocromatica degna dell'importanza di quella tavola pittorica.

Riescirà certamente gradito ai lettori di conoscere intanto quanto ebbe a risultare da una prima e più accurata visita da vicino del quadro in questione, ed é quanto faremo qui appresso brevemente come stimolo altresì e per norma di quanti si recassero per avventura ad esaminare quella mirabile pittura.

E, innanzi tutto, la prima impressione che se ne riporta, si è quella manifestamente di essere dinanzi nel quadro di Affori ad un vero e proprio originale e non ad una copia.

La sicurezza di tocco in ogni più minuto particolare vi è notevolissima e la perfezione delle parti di nudo, la soavità delle espressioni nei varii visi studiati tutti con accorgimento sommo, la fusione dei diversi toni in un armonico insieme, sono tali da escludere che il dipinto di Affori possa essere una semplice copia.

---

(1) Il ch. dott. Diego Sant' Ambrogio ci invia il presente articolo che siamo lieti di pubblicare nella nostra *Rassegna*, benchè in ritardo, trattandovisi di un' opera importante e tale da richiamare l' attenzione degli studiosi dell' arte.

Converrebbe dire in tal caso che lo scolaro ha di gran lunga superato il maestro, giacchè questa Vergine delle Rocce Vinciane è di gran lunga più bella e perfetta delle altre due che si conoscono di Londra e di Parigi, benchè di dimensioni alquanto minori e lascia poi a gran distanza tutte le altre riproduzioni che si conoscono di quella celebre composizione.

Ciò poi che fa strabiliare sono alcune finezze da grande artista e così la delicatezza dei tessuti e dei veli nel braccio dell' angelo e nella lieve fascia che circonda i lombi del San Giovannino; l' accuratezza somma con cui sono espressi i capelli lievemente ondulati della Vergine e dell' angelo e più quelli a ricci del Battista e del putto Gesù, ed anzi fra questi ultimi due vi è già una graduazione di differenza fra i ricciolini sfumati e quasi aerei del divino infante con quelli del Precursore. Anche le aureole vi esistono, ma sono delicate ed a raggi tenui, parco essendo l' uso che Leonardo soleva fare dell' oro nelle sue tele.

Un eguale artificio si nota nella diversa luce che penetra nella grotta in cui sta la Vergine coi due putti, chè, mentre è oltremodo luminoso lo sfondo a sinistra del paesaggio roccioso, più calmo e moderato é invece il raggio che penetra dagli spiragli di destra, presso uno dei quali scorgesi su uno scoglio un cardellino delicatamente posato, quasi a raffigurare la gentilezza della scena che vi si svolge (1).

E l'antro o grotta non è già un tetro e pauroso ricetto, chè anzi fra il bagliore diffuso che vi penetra dall' esterno, trovò il sommo artista modo di collocarvi una vera flora alpestre, riproducendone i varii esemplari con una fedeltà da perito osservatore quale nessun altro prima di Leonardo ebbe sullo scorcio del primo Rinascimento.

Notiamo intanto a destra, poco sotto il cardellino, un tralcio di edera (Haedera Helix) dalle foglie cauline cuoriformi e poligone e vicino ad essa; sul dosso erboso su cui spicca la testa dell' angelo la *Pteris aquilina*, la comune Felce capannaja dalle grandi foglie triangolari bi-tripennate, cui d' accosto s'ergono i fusti accartocciati di altre future foglie come osservasi in natura.

Più oltre a sinistra, ecco le foglie espanse e quasi orbicolari dell' *Asarun europaeum* e alquanto più sopra due steli dell' *Hieracium aurantiacum* e un esiguo fusto di Verbasco montanino.

Sulla sinistra di chi osserva, levasi nello sfondo al disopra della testa del bambino Gesù un cespuglietto del *Taraxacum vulgare* il comune soffione, di cui uno stelo dà appunto il frutto a carpelli fioccosi

(1) Come è noto, era uso dei quattrocentisti di introdurre il cardellino nelle composizioni della Sacra Famiglia. Ciò fece Raffaello stesso nella celebre Madonna degli Uffici, detta per l' appunto del cardellino.

a tutti noto, e ai piedi del divino Infante e così di proporzioni più grandette perché in prima linea del quadro l' *Anemone coronaria* delle nostre Alpi, dalle foglioline ben caratterizzate del *Polygonum persicaria* che vennero poste qui dal pittore, con intelligenza da botanico, presso la chiara pozza d' acqua che si stende ai piedi della Vergine, accanto al tappeto muscoso *Mnium undulatum* su cui posa ignudo il bambino Gesù, mentre alcuni minuti fiorellini bianchi a sinistra parrebbero accennare alla *Moehringia muscosa.*

Da ultimo, sul primo piano del quadro e così dipinti coll' accuratezza del miniaturista, un cespuglietto a destra sotto il manto rosso dell' angelo di un fiore a due boccioli gialli che, dalle foglie intere della pianticella, si rivelerebbe per l' *Arnica montana*, anzichè per una specie di Ranunculacee, e due piante a sinistra di *Aquilegia vulgaris*, una delle quali riprodotta in piena fioritura, tantochè scorgonsi al disotto dei petali avvicinati con sprone ricurvo le estremità gialle degli stami pendenti.

Ora, è noto quanto Leonardo fosse amante delle escursioni alpine ed uno dei primi che portasse la sua attenzione sul regno delle piante e dei fiori. Percorse egli e descrisse i laghi e piani della Brianza, spingendosi fino alle montagne « terribili e piene di neve » intorno a Bormio e affrontando peranco i perigliosi gioghi del Monte Rosa. Vuolsi anzi che i caratteristici dirupi della Vergine delle Rocce e di taluni dei suoi quadri gli siano stati ispirati da una gita che avrebbe fatto nel Friuli al paese delle Dolomiti, e l' aver sott' occhio nel quadro di Afforì e quelle rocce per l' appunto, e più quella singolar flora alpina, riprodotta con singolar maestria ed anzi manifestamente dal vero, è altra caratteristica che lo fa ascrivere ad opera originale di Leonardo stesso.

Ma, v' è una circostanza ancora che attesta in favore di tale giudizio, che, più che altro è in ogni modo dedotto dall' eccellenza del dipinto, e si è che nella luminosa apertura di sfondo quadrangolare della grotta, al piede della montagna boscosa che va a specchiarsi nelle calme acque d' una corrente tortuosa, quali prediligeva Leonardo nei suoi quadri, scorgesi delineato un gruppo di case e fra di esse primeggia un edificio che ha tutte le caratteristiche della chiesa delle Grazie di Milano.

Quel tempio di special predilezione del duca Lodovico Sforza, era in costruzione a Milano allorchè Leonardo vi dipingeva il Cenacolo e comprendesi quindi agevolmente come la sua cupola a loggiati e le absidi del dado in basso, quali veggonsi nel quadro di Affori, abbiano meritato di venir riprodotte in Milano nella tavola che l' insigne artista predispose pei Confratelli della Concezione di San Francesco Grande.

Osservisi poi la perfezione con cui è delineato con pochi tratti quel

lontano edificio che si riflette, con pochi tocchi da maestro, nel corso d' acqua, mentre nello sfondo del paesaggio montuoso, per non so qual contrasto colla scena idilliaca della grotta, si addensano fitti e cupi nuvoloni.

Ma, per non insistere più oltre in argomento e lasciando che intelligenti, artisti ed amatori si facciano essi stessi un criterio in giudizio di tanto momento, ciò che importerebbe appurare si é come mai un quadro di Leonardo abbia potuto finire a perdersi quasi nella Villa d' Affori, per passare di là nel 1844 ad ornare la sua chiesa parrocchiale.

Ed anche a questo riguardo vi sono dati e presunzioni che ponno portare qualche luce e meritano di essere conosciute.

Avuto riguardo al fatto che dalla famiglia Melzi di Milano, cui apparteneva in origine quel Francesco Melzi che fu lo scolaro prediletto e l'erede di Leonardo da Vinci e pittore di vaglia egli pure, ebbero ad emigrare a Londra i due angeli stati apprestati da Ambrogio De Predis insieme alla tavola ad olio di Leonardo, benchè ignorisi quando possano essere venuti in possesso di quella famiglia, tutto induce a ritenere che, ove avessero i due pittori Leonardo da Vinci e Ambrogio De Predis, ritirato in realtà quei dipinti fin dalla fine del XV secolo dagli scolari della Confraternita della Concezione di S. Francesco Grande, come ne facevano essi stessi proposta al duca (1), sarebbe al Francesco Melzi per l' appunto che, o durante gli anni in cui stette con Leonardo o per disposizione testamentaria di quest' ultimo, parrebbe siano pervenuti quei preziosi originali.

Due di essi e cioè gli angeli del De Predis, sono ora a Londra, ma che ne avvenne allora del dipinto di tutta mano di Leonardo e in qual modo dalla famiglia Melzi può essere passato ad Affori nella Villa già dei Corbella e poscia dei d' Adda, della Marchesa Litta Gherardini, e infine dei Taccioli?

Premettesi intanto che il trapasso di quel quadro dovrebbe aver avuto luogo in epoca già remota poichè nel XVIII secolo la coltura artistica era maggiore e non sarebbe sfuggita l' importanza di tale cessione.

Parrebbe dunque che è nella seconda metà del XVII secolo che ciò sarebbe avvenuto, epoca in cui i Corbella di Milano, arricchitisi nella mercatura nei primi anni del 1600 e ottenuto nel 1868 il feudo di Affori in Pieve di Bruzzano fecero luogo alla costruzione dell' attuale suntuosa villeggiatura e del grande giardino-parco che le si stende davanti.

---

(1) Tale supposizione fu già fatta nel 1893 allorchè il benemerito ing. E. Motta ebbe a pubblicare nell' *Archivio storico lombardo* la supplica al Duca Lodovico pel ritiro di quel quadro, e, notisi bene, quadro e non pala di grandi dimensioni, quali furono le posteriori di Londra e di Parigi.

Ora, per quel trapasso va tenuto conto che una Barbara Melzi, nata il 25 marzo 1668 e figlia di Luigi Francesco e di Clara Legnani-Panigarola, si maritò per l' appunto il 1 Luglio 1683 con Pietro Paolo Corbella, Segretario della Cancelleria Segreta. Fu anzi costui nominato Marchese con Regio Diploma 15 settembre 1687, titolo concessogli sul Feudo di Affori, a pochi chilometri da Milano e da lui comperato l' anno innanzi.

Il matrimonio venne stabilito dall' Ill. Marchese Reggente Senatore Erba, nipote di papa Innocenzo XI, e le nozze si celebrarono con grande sfarzo, tantochè la sposa fu visitata da tutte le dame di Milano e assistita da una folla di nobili milanesi, come narra una cronaca di famiglia.

Qual meraviglia pertanto che, in tanta solennità o poco dopo i susseguiti sponsali, all' epoca in cui i coniugi acquistavano il marchesato, abbiano i parenti della sposa fatto dono alla figlia e sia così passata nella eredità Corbella la magnifica tavola leonardesca, che anche pel dolce e idilliaco soggetto ben si prestava come dono ad una sposa e ad una madre avventurosa?

Allorchè poi nel 1757, in seguito alla morte avvenuta per parto ed a soli 22 anni della figlia unica ed erede del marchese Carlo Corbella, il marito Carlo Francesco d' Adda percepì, col decesso successivamente avvenuto del marchese Luigi Corbella, zio della defunta moglie, l' intera eredità Corbella, conservarono evidentemente i d' Adda in luogo il prezioso quadro insieme a qualche altro di valore fra cui un bellissimo Luini, quale ornamento cospicuo della Villa d' Affori.

Vennero allora ad Affori, ospiti dei d' Adda, i figli degli Arciduca Ferdinando e Beatrice d' Este, come è ricordato da una lapide del 1784, e non fu che dopo essersi il conte Francesco D' Adda rimaritato ad una Teresa dei marchesi Litta, la quale, rimasta vedova passò a seconde nozze essa pure col marchese Maurizio Gherardini ed ebbe una figlia Vittoria sposata ad un Trivulzio dapprima e poscia ad un marchese Visconti d' Aragona, che cessò in Affori la schiatta dei d' Adda e dei Litta, e venne la villa acquistata allo stato in cui trovavasi dalla famiglia dei Taccioli divenuta facoltosa nei commerci in Milano.

E fu appunto un Luigi Taccioli, *vir antiquae virtutis*, come è chiamato nella lapide esistente nella chiesa d' Affori, che l' anno 1844, con testamento del 10 settembre, donò al tempio con lire ventimila di dotazione quell' *opus praeclari pictoris* e cioè il prezioso dipinto leonardesco, passato in sua proprietà coll' acquisto della villa già di proprietà dei marchesi Corbella e di d' Adda, nella prima delle quali famiglie vedemmo come possa arguirsi essere avvenuto il trasferimento di quel quadro dai Melzi nella seconda metà del XVII secolo.

E valgano questi brevi cenni ad invogliare gli studiosi per più at-

tive e proficue ricerche intorno al capolavoro leonardesco d' Affori che lo merita altamente e che costituirà ben degna meta di studii e compiacenze artistiche, inquantoché, come diceva il poeta inglese Keats: « una cosa bella è una gioia imperitura ».

DIEGO SAN' AMBROGIO.

DI ALCUNE OPERE D' ARTE

A SANTELPIDIO A MARE

Santelpidio è un ridente paese di più che duemila abitanti, a 250 m. dal livello del mare, nel 1828 elevato da Leone XII al grado di città.

Si crede sorto da un vico cresciuto presso ad un santuario, che si sarebbe detto: « Ad Elpidii » come « Ad Martis », (1) ecc. Comunque sia, si hanno ricordi assai lontani della graziosa cittadina che nel secolo IX accolse l' imperatore Carlo il Grosso.

Nel medioevo Santelpidio ebbe a patire, massime nei secoli XIII e XIV, frequenti molestie dai Fermani, i quali, nel 1377, capitanati da Rinaldo da Monteverde, giunsero persino ad incendiarla interamente. Ma poi, riavutasi circa un secolo dopo per la operosità de' suoi abitanti, poté finalmente godere quella tranquillità che toccò in sorte a quasi tutte le terre sottoposte alla chiesa.

Ebbe Santelpidio molti uomini che le fecero onore: medici e guerrieri, beati, vescovi e patriarchi, storici e poeti. Non ebbe invece artisti, neppure secondarii; nondimeno essa va adorna di varie opere d' arte, le quali attestano dell' amore degli Elpidiani per ciò ch' è bello e gentile.

Fra i comuni del circondario di Fermo, il nostro è fra quelli che offrono maggior numero di ricordi artistici. Del secolo XII si ammira ancora il fianco settentrionale dell' antico tempio di S. Benedetto, facente parte attualmente della chiesa dei Minori Osservanti; la porta della farmacia Moschini conserva uno stipite dei primi anni del secolo XV, e non del Tre-

(1) *Guida della Provincia di Ascoli*, 1889, p. 478.

cento, come si è scritto sin qui (1), con eleganti candelabree un fregio a dolce rilievo e la seguente leggenda, in alto: FELICE E CHI MISURA OMNE SUO PASSO ET CHI DELL' OPRE SUA RIGUARDA EL FINE; pregevole la vecchia facciata della chiesa di S. Agostino con ivi unita una piccola chiesa entro cui si conservano gli avanzi di un monumento in pietra che accoglieva la S. Spina (2); notevole e maestosa la vecchia torre del luogo, benchè incompiuta, ornata sopra la piccola porta con un bassorilievo bizantino, in forma di lunetta, interessantissimo; non meno notevole il fianco orientale della chiesa maggiore con finestre e cornici in terracotta del secolo XIV e, nell' interno della chiesa, un sarcofago di stile romano con figure ad alto rilievo; ricco d' ornati ed elegante il bellissimo portale in S. Agostino, scolpito nel 1505, con la seguente iscrizione nel fregio: BENEDITUS TERTIUS F. AUROS Q. XD MERCEDE RELIQUIT MDV. DIE XVII OCTOBRE; meritano un ricordo gli affreschi del Pomarancio nel soffitto della chiesa della Misericordia, ed una tela dell' anconitano Andrea Lillio, del 1602; un quadro nella chiesa di S. Francesco, dipinto nel 1564 da un discepolo di Tiziano (3); e qualche altra pittura di epoca moderna; così altre costruzioni oltre quelle accennate della fine del secolo XIV, come il portico nel lato settentrionale del grandioso palazzo ove ha sede il Collegio-Convitto, già villa del cardinale Montalto, nipote di Sisto V; ma soprattutto notevoli sono alcune pitture crivellesche oggi adunate e tenute con lodevole cura nella maggiore sala del palazzo comunale — pregevole costruzione anche questa di stile palladiano.

La prima di dette opere è costituita da un grandioso polittico, nella cornice del tempo, ma purtroppo non intatta, diviso in 18 compartimenti di diverse dimensioni, dipinto da Vittorio Crivelli: il valoroso congiunto di Carlo, vale a dire del gentile maestro che nelle Marche lasciò un tesoro di pitture deliziose, passate poi in gran parte all' estero nelle maggiori gallerie d' Europa.

Nella tavola centrale del polittico, ch' è la più grande, ve-

(1) *Op. cit.*, p. 479.
(2) *Op. cit.*, p. 480.
(3) *Op. cit.*, p. 479.

desi la Vergine incoronata dal Redentore, fiancheggiata alla sinistra di chi guarda dai santi Giovan Battista e Lodovico di Tolosa in abito cardinalizio, e dall'altra parte da s. Francesco e da un santo vescovo. Nell'ordine superiore la parte di mezzo è suddivisa in tre compartimenti: nel centro è la Pietà, a destra la Maddalena, a sinistra s. Giovanni; ne' due pannelli a sinistra del riguardante s. Elpidio col gonfalone della città e s. Antonio, dall'altro lato una giovane santa e s. Bernardino. Nella predella sono figurate sei scene, due delle quali stanno sotto la Incoronazione e le altre quattro corrispondono ciascuna alle sovrapposte figure dei santi collocati ai lati della tavola principale. In quelle di mezzo sono: la Nascita della Madonna e la Visita a santa Elisabetta; poi a sinistra la Circoncizione e Gesù al Tempio; in quelle di destra s. Giovanni nel deserto e la Predicazione dello stesso santo.

L'opera, proveniente dalla chiesa dei MM. Osservanti, è bene conservata e, di primo aspetto, la si direbbe dell'amabile ed elegante Carlo Crivelli, poichè Vittorio è un artista che nella castigatezza delle forme non è di molto inferiore al suo congiunto e maestro; nel colorito è forse meno robusto di Carlo, specialmente nel viso delle figure muliebri, ma non meno splendente, e nell'esecuzione più sollecito di lui se non più accurato. Anche Vittorio ci presenta teste di santi caratteristiche, come quella, ad esempio, del santo cardinale, magnificamente segnata di fronte e modellata da buon maestro. Tale figura non ha nulla da invidiare alle più belle immagini dipinte da Carlo, nè a quelle di altri pittori veneti del quattrocento.

Non meno che in Carlo si appalesa in Vittorio l'amore delle belle stoffe, la cui esecuzione fine, diligente mostra la grande bravura del pittore e la naturale predilezione anche in lui pei ricchi drappi e i broccati d'oro. Quando gli si offra l'occasione, non si contenta il nostro di abbellire con ricche stoffe le sue Madonne e le figure più elevate nella gerarchia celeste e de' santi, ma si compiace di vestire con drappi appariscenti, damascati e d'oro, anche le figure più umili. E come il suo congiunto tanta signorilità e splendore riflette negli accessorî, nelle coperte dei libri, a mo' esempio, che pone fra le mani de' santi.

In questo polittico di Santelpidio, il manto della Vergine incoronata è tutto arabescato con minuti disegni in oro su fondo bleù e con larghi bordi gialli; il piviale del santo vescovo è una meraviglia per ricchezza d'arabeschi e di ori; quello più chiaro del santo cardinale è doviziosamente e genialmente contesto di testine alate; e gli stoloni de' piviali sono adorni con piccole figure e con galloni in rilievo dorati di bellissimo effetto.

Le figure de' santi monaci, dalle membra ossute e dalle estremità tendinose, ricordano quelle di Carlo Crivelli, meno emaciate, e forse anche meno spirituali, ma superiori, senza confronto e di gran lunga a quelle, tanto per citare un esempio, del buon Pietro Alamanni, l'imitatore devoto di Carlo.

Altra caratteristica di Vittorio si appalesa nel modo di segnare le estremità: le dita della mano nodose e magroline, le falangi sottili e le giunture tondeggianti, grosse.

Vittorio segna gli occhi e le altre parti del volto largamente, in confronto con altri della sua scuola, regolarmente e senza eccedere nella maniera difettosa della bocca, estremamente stretta o del naso in punta volto in giù, come fa sovente lo stesso Carlo. Qui, insomma, l'artista si mostra valente nel modellato, regolare ne' lineamenti e forse un po' freddo in talune figure, ma non mai smorfioso, inverosimile o deforme, nè meno in que' personaggi che esprimono tristezza e dolore.

Nella composizione delle varie scene, nulla di diverso o che richiami l'attenzione del riguardante, da tanti altri pittori del suo tempo e valore. La principal scena, l'Incoronazione, è ancora quella che vediamo rappresentata lungo tutto il secolo XV.

Le figure del Redentore e di Maria occupano tutto lo spazio della tavoletta; le numerose testine alate sotto e intorno al gruppo principale, segnate — direi quasi incise — nel fondo dorato ne' brevissimi tratti di cielo turchino scuro, appena si scorgono a prima vista: e l'attenzione dello studioso si posa quasi esclusivamente sulle figure del Cristo e della Madre celeste.

Noto, per nulla tacere delle mie impressioni, che Vittorio non riesce a trovare il color roseo delle carni nelle figure muliebri, le quali dipinge con tinte biancastre e slavate, con gra-

ve scapito de' loro volti, quasi sempre giovanili, che egli ci presenta diafani, anemici.

A tergo delle principali figure del quadro anche Vittorio dispone ricchi drappi; nella parte mediana del polittico di Santelpidio ha posto una tenda damascata in oro, su fondo bleù; nè rinuncia neppure Vittorio alla nota ridente, gaia della frutta disposta in diversi modi, come decorazione del quadro. Nel dipinto di Santelpidio si vedono in alto, uscenti fuori di tra l'arco superiore della cornice, mele, ciliege, cetrioli, albicocche, melegranate. Così i fiori dai colori più vivaci tentano la tavolozza del nostro, ed un mazzolino di garofani e di rose olezzanti si vede dietro la figura del s. Francesco.

Grazioso e diligente parmi Vittorio anche nelle composizioni, benchè un poco ingenue, del gradino; nè dall' esame di questa ch' è una delle più complesse opere sue, trovo in vero quella specie di rozzezza a cui accenna un dotto ed elegante biografo del Crivelli quando parla appunto di Vittorio; il quale invece parmi in tutto sufficientemente esatto, e ne' suoi contorni, segnati leggermente di scuro, e non di nero come fa l' Alamanni, sembrami accurato e sicuro.

*
* *

Della medesima scuola, se non forse di un altro pittore della stessa famiglia Crivelli, è un trittico posto dirimpetto alla grande pala d'altare ora descritta. Rappresenta nel mezzo la Visitazione, a destra s. Giovanni Battista, a sinistra s. Francesco. Anch' esso è dipinto su fondo d' oro, con una tenda dietro le due figure della Vergine e di s. Elisabetta e con un festone di frutta — composto di ciliege, mele ed uva — visibile soltanto alle estremità.

Alcune figure, anche ne' tipi caratteristici dei volti, somigliano pel modo di segnare a quelle di Vittorio, ma sono di una inferiorità assoluta, massime ne' panneggiamenti gonfi e meno belli anche nel colore. Dietro la Vergine, sopra un muricciuolo, vedesi un bicchiere con entrovi nell' acqua tre vividi garofani, e per ciò solo la tavola fu attribuita, manco a dirlo, al *Garofolo* (1). La parte superiore, ovvero la cimasa del quadro

(1) Guida della provincia di Ascoli Piceno, p. 480.

con entrovi il Crocifisso, la Vergine, la Maddalena ed il Battista, non è affatto migliore della parte principale del trittico.

In sostanza, dall' insieme dell' opera a me pare che il dipinto possa essere attribuito con verosimiglianza ad un parente dei due Crivelli; e se si avessero dati sicuri sulla esistenza di un secondo pittore congiunto di Carlo, gli attribuirei questo piccolo trittico crivellesco di Santelpidio, contornato ancora da una bella cornice del tempo, ottimamente conservata.

Anche questo lavoro passò al Municipio dalla chiesa dei Minori Osservanti.

*
* *

Nella pianura del Chienti, a pochi chilometri dalla città, sono gli avanzi di un tempio, la cui fondazione rimonta al IX secolo. Intorno al detto tempio, ch' è di forma basilicale, stampò una *Dissertazione* nel 1770 il p. Giuseppe Antonio Fioravanti (1). Il quale asserì che in tre anni soltanto — e cioé dall' 883 all' 886 — la chiesa col monastero potè essere, per le elargizioni del vescovo fermano Teodosio (e non Teodorico, come dice la Guida della provincia di Ascoli) e dell' imperatore Carlo III il Grosso, potè essere solennemente inaugurata; ciò risulta, avverte il Fioravanti, da un diploma di Teodosio. Anche afferma il F. che l' imperatore Carlo fu presente alla fondazione della chiesa intitolata alla S. Croce.

Nel 1897, in un periodico che si stampava a Fermo dalla Tipografia Mucci, *Il mio paese — pagine di storia marchigiana* — (anno I), il sig. E. Mucci in un articolo intitolato: La Basilica di S. Croce nella valle del Chienti presso Santelpidio a mare, immagina di rivedere in sogno la basilica come doveva essere ne' tempi passati; ma non ritesse la storia del tempio barbaramente manomesso, e, invece di consultare le cronache e gli archivi del luogo (il sig. E. M. è fermano, se non erro), si contenta di chiudere l' articolo gridando tre volte « Vergogna ! ».

(1) *Dissertazione sopra la Basilica eretta nel territorio di Santelpidio, diocesi di Fermo, dedicata al Santissimo Salvatore l' anno 886, coll' intervento di Carlo III e di 19 vescovi, per opera di Giuseppe Antonio Fioravanti, prete dell' Oratorio.* — Loreto, Federico Sartori, stampatore di S. Casa, 1770.

* *

Nell' annata 2ª della stessa pubblicazione il Mucci inserisce un altro articolo a p. 49 e segg. intitolato: Della Basilica di S. Croce (Obbiezioni, osservazioni, documenti), cominciando col dichiarare che « le obbiezioni le ricorda e scioglie in una sua dissertazione su questa Basilica il p. Giuseppe Antonio Fioravanti », nell' opuscolo da me indicato in nota.

Il Mucci anche questa volta nulla aggiunge a quanto scrisse il F. intorno alle autenticità o meno del diploma di Teodosio, accetta le sue conclusioni e da lui copia la seguente chiusa: « E per finire, ecco come il Fioravanti, nella seconda metà del secolo scorso, descrive lo stato della nostra Basilica: — Quel che ne rimane al presente è la sola chiesa formata di antica struttura; comparisce di tre navate con un solo altare: a piè da un lato, vi si legge la iscrizione:

BASILICA
SERVATORIS NOSTRI
EIUSQUE VIVIFICAE CRUCIS.

Ogni festa vi si offre il divin sacrificio. —

« Sicchè dunque, soggiunge il Mucci, resta proprio decisamente constatato che, come abbiam detto nel fascicolo scorso, la riduzione sacrilèga della Basilica gloriosa, parte a cucina, parte a cànova, parte a stalla di buoi ed asini, è tutta, pur troppo!, esclusivamente gloria dell' illuminato secolo nostro.....

« Tanto vero che la soverchia illuminazione qualche volta accieca ».

Nell' estate del 1900 io e l' amico prof. G. Mazzatinti visitammo l' antica pieve e ne rimanemmo mortificati, più che disillusi, per lo scempio fatto sin dal secolo scorso di questo tempio che si sarebbe dovuto considerare quale monumento insigne del secolo IX. Oggi, pur troppo, non ne rimangono che miseri avanzi; dei quali tuttavia amo dare qualche cenno breve.

La Basilica, a tre navate, richiama alla mente nella sua struttura esterna la pieve di Santarcangelo di Romagna, da me studiata e descritta nel 1895 (1); anche in questa di S.

(1) *Bullettino della Società fra gli Amici dell' Arte* per la provincia di Forlì. — Ivi, Tip. Bordandini, 1895, p. 110 e segg.

Croce al Chienti, sull'antico fianco meno guasto, abbiamo delle paraste terminanti in file d' archetti: in tutto sei comparti o campate raccordate e chiuse in alto da cinque piccoli archi. Le finestre assai piccole e strette non risultano nel mezzo delle campate, e mostrano l' archivolto in cotto, il materiale preferito per tutta la costruzione. Solo alcuni tratti dei pilastri sono in pietra.

Oltre il detto fianco di sinistra, per chi muova dalla fronte del tempio, anche le absidi in laterizio sono esternamente visibili, ma in tristi condizioni.

In origine il piano della chiesa era assai più basso dell' attuale e le acque del fiume Lete scorrevan da un lato a piè del tempio. Nell' interno del quale oggi si accede discendendo per alcuni gradini; ma il pavimento primitivo vi resta tuttavia sepolto.

Un impiantito largo e lungo quanto larghe e lunghe sono le tre navate, divide l' altezza della chiesa in due piani disuguali. In quello superiore vi abitano da più di un secolo famiglie di contadini. Tale divisione fu fatta verso la fine del settecento, come dirò più avanti.

La volta dell' abside centrale, annerita e guasta dalle fiamme, serve da camino; gli archi della navata maggiore, deturpati in mille modi, pare che ingombrino le stanze irregolari occupate dall' attuale famiglia del colono; parte dei capitelli smuzzati agli angoli e in ogni loro parte rilevata, irriconoscibili, bastano ancora a indicare le colonnine sottili che sopra di essi innalzavansi nell' alta parete sotto le travi del tetto spiovente. Di tratto in tratto l'occhio indovina, su, in alto, nella luce semispenta che a stento penetra dalle rade e strette finestre dell' abitazione strana, le sagome delle antiche finestre della nave maggiore, lunghe, anguste, aspettanti invano di potere come un tempo illuminare la vetusta casa del Signore.

Al primo piano della chiesa vedonsi ancora avanzi di colonne e di capitelli; rifatti questi ultimi quasi tutti, tranne forse quello che si vede a sinistra con cinque foglie di loto nel mezzo, ma anch' esso ridotto in modo sconcio, molto probabilmente, nel 1748, nell' anno cioè in cui la basilica ricevè il penultimo colpo, forse il più tremendo, con l' inqualificabile restauro ordinato dall' arcivescovo di Fermo, Alessandro Bor-

gia. Il penultimo colpo, ho detto, giacchè quarantadue anni dopo, e precisamente nel 1790, come ricorda una lapide collocata sopra la porta di una stalla — una parte del chiostro — Andrea Minucci, altro arcivescovo di Fermo, « ridusse la chiesa ed il monastero a più decente forma », trasformando il convento a magazzeno!

Ancora qualche nota dagli appunti da me presi nella breve visita alla chiesa nella valle del Chienti.

Nella nave di destra, vidi in terra un frammento di colonnine binate con capitelli di pietra cubiformi scolpiti in un sol pezzo; sull' altar maggiore, anzi sull' unico avanzo d' altare, grandeggia una tavola di scuola veneta, con cornice del tempo, molto deperita, ma non di meno degna di essere conservata, rappresentando una bella e grandiosa figura del Cristo risorto. A piè della tavola, entro un cartellino, si legge:

OCT. BANDINO
ARCH. ET PRINC.
FIRMI

e a destra è segnato il nome dell' artista, oltre la data della pittura:

GASPAR TRINUS
VENETUS PINXIT
MDXCVI.

Perchè la notevole pittura del 1596 non viene restaurata e posta nella sala comunale di Santelpidio? Il proprietario della chiesa, invece di lasciarla in compagnia dei topi, darebbe, donandola al Municipio, un bell' esempio a' suoi concittadini e un' altra prova del suo amore al paese natale; così farebbe opera civile e lodevole il Comune se, sostenendo la spesa del restauro, pensasse ad arricchire la sua piccola quadreria con la notevole pittura del secolo XVI.

E. Calzini.

DUE OPERE SCONOSCIUTE DI EVANGELISTA

di mastro Bartolomeo di Piandimeleto

Presso il fiume Foglia, l'antico Isauro, nella pittoresca campagna del Montefeltro frastagliata di amene ed apriche colline, ove meglio che altrove sembra che vivano, avvolte in un pallido ricordo, le antiche leggende montefeltresche, sopra un colle, si erge Sassocorvaro. Di qua su si ammira un variato panorama; a levante le colline di S. Giovannino, a mezzogiorno e ponente altre colline coronate di castelli, aventi per sfondo lo storico monte di Carpegna, a nord la vallata del Foglia e le colline che vanno digradandosi sino a farsi lambire dall'Adriatico.

Sassocorvaro conserva ancora il carattere medioevale, con le sue porte ad arco acuto, gli avanzi di torri e di bastioni, la bellissima rocca a forma di vascello, opera, dicesi, di Luciano di Laurana o di Vrana, come lo chiama il Calzini; costruzione imponente e caratteristica, tanto per la forma esterna quanto per la disposizione interna. Gl'intelligenti la considerano come una delle più belle costruzioni del primo rinascimento. Ma di ciò spero di poter trattare in un prossimo articolo.

Vicino all'imponente rocca, umile e quasi nascosta, si trova la chiesa di S. Francesco, opera della fine del sec. XIII, come ce lo attesta la seguente lapide, murata nell'interno della chiesa:

D. O. M. — Hoc D. Francisci Assis — Templum — Anno MCCXC — Majorum pietate — constructum — Vetuste terrae Q. Hiatu — Fatiscens — E ruinis reparatum — Pristino Nitori — Cives et incole Saxicoruarij — restituerunt — Anno MDCCLV.

La chiesa risponde certo agli intendimenti co' quali i pii fondatori dovettero erigerla; qualche cosa di mistico e di solenne impressiona il visitatore non appena si trova nell'interno severo e maestoso della chiesa stessa. Le pareti sono nude, il coro circolare è deturpato da un muro che nasconde le belle colonnine ottagonali e le brutte e cadenti decorazioni che vi furono sostituite stonano con la severità dell'ambiente. Il soffitto pre-

senta ancora la travatura di legno sostenuta da mensoloni dell'epoca. Vi sono cinque altari alquanto brutti del sec. XVIII. Solo uno di essi conserva degli ornati di pietra della Cesana, di fattura abbastanza buona.

La chiesa è lunga m. 27,30, compreso il coro; ed è larga m. 10,35.

L' esterno è la parte che conserva maggiormente il carattere dell' epoca, con i suoi pilastri o contrafforti, con le mensole di mattoni sostenenti la tettoia, con la porta ad arco acuto, adorna di lavori in terra cotta e con graziosi intrecci geometrici, che fanno pensare alle numerose opere che i maestri Lombardi lasciarono nelle nostre contrade ricche di monumenti. La porta è situata nel fianco sinistro della chiesa; peccato che un terzo di essa sia nascosta dal rialzamento della strada. Le finestre ad arco di tutto sesto sono pure ornate con svariati lavori in terra cotta che dànno alla chiesa il carattere del così detto gotico misto. Anche il campanile conserva il carattere del tempo.

Ma pur troppo questa chiesa è destinata a perire causa la friabilità del terreno su cui posa e del cattivo materiale di costruzione, essendo esso per la maggior parte di pietra arenaria locale, fragilissima; difatti i contrafforti ed i muri si trovano fuori di piombo e se non vi fossero archi e sproni di rinforzo, fatti costruire dal nobile Pristino Nitori, la chiesa sarebbe forse rovinata da tempo.

Ma veniamo alle pitture ch' io credo di Evangelista di mastro Bartolomeo di Piandimeleto.

*
* *

La pala d' altare di cui oggi per primo dò notizia e che vorrei indicata col nome di Madonna di Sassocorvaro, è dipinta a tempera, su tavola; venne eseguita a spese di questa Comunità, e trovavasi un tempo nella chiesa Collegiale, dove il Comune ha il patronato di un altare. Riconosciuto il valore artistico della tavola, questa venne trasportata, parecchi anni sono, in una sala municipale, ed in sua vece vi fu messa una tela del pittore Grifoni di Urbino.

Non sia inutile aggiungere che gli amatori si augurano di vedere l'antica tavola meglio conservata ed in luogo appartato, lontana da ogni pericolo e non in balìa del primo che capita.

La pala rappresenta la Vergine seduta sopra un trono avente nelle ginocchia il Bambino Gesù. Dalla testa le scende un manto bianco, che le incornicia i capelli biondi, ha la fronte ampia, le ciglia fine e poco arcuate, il naso profilato, la bocca sorridente, il mento regolare, il collo nudo e senza ornamenti; il tutto disegnato e colorito con una maestria veramente notevole. Solo l' orecchio non è corretto, il che si riscontra anche nelle altre figure. La Vergine indossa una veste adorna di fiorellini; il manto azzurro le scende con grazia dalla spalla destra, avvolgendole poi le ginocchia, che con bene intese pieghe termina sul piano del gradino. Nella mano destra ha un libro che appoggia sul ginocchio, e con la sinistra tiene il divin pargolo, il quale con ingenuità tutta infantile guarda la Madre e pare che le chiegga di poter benedire il popolo, tenendo già la mano alzata; nella sinistra tiene un cardellino. Il Putto è bellissimo con quei lineamenti delicati che bastano a formare di esso una delle più belle parti del quadro.

Semplice ed elegante il trono; nella parte superiore sono dipinte ricche stoffe, e, nell' unico gradino, un tondo con entrovi Adamo ed Eva in atto di mangiare il pomo; e, ai lati del tondo, due ornati che completano la decorazione del gradino. A destra della Vergine sta S. Sebastiano legato alla colonna, tempestato di frecce, figura di bell' insieme e disegnata con franchezza, la quale rivela nell'autore una profonda conoscenza del vero. A sinistra, sul primo piano, vi è S. Rocco vestito da pellegrino, in atto di mostrare la piaga alla coscia. Questa figura è interessantissima, benchè della pittura originale non restino che la testa e le gambe, poichè l' autore copia fedelmente il S. Rocco della Galleria di Urbino, quella stessa figura che il prof. Calzini in un prossimo suo lavoro che pubblicherà nell' *Arte* restituirà a Giovanni Santi, il primo maestro di Evangelista da Piandimeleto. Dietro il S. Rocco è raffigurato S. Niccolò, compatrono di Sassocorvaro, in abito pontificale.

Ai lati del trono, dietro le figure dei Santi, un' amena campagna e, in lontananza, colline coronate di turrite castella. Qua e là vedonsi esili alberelli e viandanti ed animali, imitando così anche nel paesaggio il suo maestro Giovanni Santi. Anche per la lunetta del quadro guarda il nostro le opere del maestro e vi rappresenta l' Eterno Padre, circondato da serafini e, ai

lati, da due angeli genuflessi in atto di adorazione. La figura principale di questa lunetta è copia fedele, sebbene più in piccolo, di quella che il Santi dipinse nel grande quadro della famiglia Buffi di Urbino.

In questa pala si scorge inoltre l' influenza di un altro maestro, quella di Timoteo Viti, il geniale pittore urbinate, col quale Evangelista in Urbino aprì anche bottega. Di fatti il panneggio del trono ed i paramenti del S. Niccolò ricordano la maniera del Viti: ma Evangelista sebbene si sforzi a disegnare ed eseguire con diligenza le sue figure, non raggiunge nel quadro descritto quella perfezione che potè conseguire poi, come vedremo nella Crocifissione. Questa seconda opera può offrirci l' epoca probabile della sua attività, la quale pare debba indicarsi fra gli anni 1500-1515.

*
* *

La Crocifissione è dipinta a fresco e si conserva nella chiesa di S. Francesco su descritta. Nel mezzo vi si vede il Redentore crocifisso, col capo chino, gli occhi mesti e sereni; le carni sono rese con evidenza; però la figura non è scevra di difetti; in fatti la testa è piccola e le braccia sono segnate orizzontalmente e in modo poco naturale, se si pensa al peso del corpo. A destra è rappresentato S. Niccolò, una giovane figura di Santo con la dalmatica. Nella mano destra tiene un libro chiuso, nella sinistra stringe la palma del martirio che offre a Cristo. Questa figura, tanto nel disegno, quanto nel colorito e nel chiaro-scuro è di bellissimo effetto. La dalmatica che indossa è resa così bene che pare dipinta da mano moderna. Nell' insieme la figura è di maniera timoteesca; i dettagli sono eseguiti così perfettamente che paiono usciti dallo stesso pennello di Timoteo. Le altre figure poste a sinistra, S. Sebastiano e S. Rocco, arieggiano, specialmente quest' ultimo, la scuola del padre di Raffaello.

La composizione non è perfetta; le figure dei santi toccano con la testa, le braccia del Crocifisso, il che non piace, trovandosi la scena priva di campo. Però in questo lavoro si trova maggior franchezza d' esecuzione e forza del colorito. Vi si nota inoltre il trapasso dalla maniera del Santi a quella del Viti e si deve ritenere quindi tale lavoro posteriore alla pala d'altare passata in Municipio.

*
* *

Concludendo; a chi potesse domandarmi: con qual fondamento attribuite ad Evangelista i due lavori di Sassocorvaro, se di questo artista nulla si conosce? È noto, risponderei, che Evangelista, fu prima scolaro del Santi e poi del Viti. Anzi del Santi, prima di essere scolaro fu garzone, come si apprende dalla seguente indicazione che avemmo la fortuna di scoprire nell' Archivio notarile di Urbino: « 1483 adì 30 Settembre — Evangelista de Bartolomei de Castro Plano Meleti famulus Johannis Sanctis pictoris de Urbino teste » (1).

Innamorato dell'arte, da semplice garzone si pose Evangelista a studiare sotto la guida del Santi. Morto il quale (1494) e ritornato da Bologna il Viti, che aveva studiato sotto il Francia, si può supporre che Evangelista si acconciasse in Urbino con Timoteo, tanto più che anni dopo, come è noto, Evangelista e Timoteo tennero bottega insieme. Ricordato ciò, e date le due maniere del Santi e del Viti che abbiamo riscontrato nelle due opere descritte, data la vicinanza di Piandimeleto (paese natio di Evangelista) con Sassocorvaro e la vicinanza dei pittori di grido allora viventi in Urbino, i quali erano appunto il Viti ed il nostro Evangelista; data in fine la tradizione in paese che ad Evangelista attribuisce le due opere, non resta che proclamare Evangelista (2) stesso autore della importante tavola di Sassocorvaro e dell' affresco che si conserva in questa chiesa di San Francesco.

Sassocorvaro, 4 novembre 1901.

Ercole Scatassa.

---

(1) Urbino. Arch. Not. num. 151, cas. 7. A. c. 9. t. rog. Geri Matteo.
(2) Di questo artista darò fra breve un' ampia biografia.

DOCUMENTI

Testamento del piltore ferrarese Giacomo Filippo Tealti.

— Eodem die xvij. Iulis. Decimo septimo Iulij (1488).

Cum nihil sit certius morte et nihil incertius hora eius hoc diligenter considerans vir prudens Jacobus Philippus quondam Pauli de Thealtis de Ferraria pictor habitator Bononie in capella Sancti Mamme Sanus gratia dominj nostri Iesu Christi mente Sensu et intellectu licet Corpore languens nolens intestatus decedere etc.

In primis reliquit pro male ablatis incertis quibus de Iure debentur soldos quinque Bononie.

Item reliquit Iure legati pro anima sua ecclesie S. Mamme predicte soldos triginta bononenorum Rogans pro tempore rectorem dicte ecclesie qui celebrat vel celebrarj faciat missis Sancti Gregorij in dicta ecclesia pro anima ipsius testatoris.

Item reliquit eodem Iure legati prefate ecclesie Sancti Mamme unum cereum pretij soldorum viginti pro illuminando Corpore domini nostri Iesu Christi.

In omnibus autem olijs suis bonis mobilibus et immobilibus iuribus et actionibus tam presentibus quam futuris Commendabilem et honestam invenem dominam Catherinam quondam Antonij de Robeis eiux uxorem et Paulum Antonium dicti testatoris filium legittimum et naturalem equis portionibus Sibi heredes universales instituit et esse voluit in proprietate et usufructu simul. Et hanc suam ultimam voluntatem dixit et asseruit idem testator esse et esse volle, etc voluit etc. .....

Cassans irritans revocans et annulans omne aliud testamentum et quandam aliam ultimam voluntatem hactenus a se conditum et conditam manu cuiusvis scriptum et scriptam etiam si in ea vel eo essent, aut esse reperirentur aliqua verba derogatoria seu huic suo testamento in aliquo contraria vel repugnantia, quorum verborum derogatoriorum repugnantium sive reminisceret dictus testator sive non se omnimo asseruit penitere presens suum testamentum. Ceteris omnibus hactenus a se conditis voluit prevalere et ab omnibus eius heredibus inviolabiliter observari et efficaciter adimpleri. Rogans dictus testator ore suo proprio infrascriptos testes ut huius sui testamentj testes essent et me Nicolaum notarium infrascriptum quatenus de premissis omnibus et nugulis publicum conficerem instrumentum.

Actum Bononie in capella Sancti Mamme in domo habitationis dicti Testatoris presentibus d. Antonio Maria quondam Ser Angeli de Griffis de Sarzana rectore dicte ecclesie S. Mamme in sacerdotali ordine constituto qui publice habetur tenetur et reputatur sacerdos pro civitate Bononie et maxime in capella predicta, Guglielmo quondam Ioannis de chiavenna calzolario, capelle Sancte Mamme, Mauro filio Manfredj olim Virgilij de Carpo

pictore capelle Sancti Laurentij porte sterij. Ioanne quondam Alterius Ioannis de Allemania venditoris librorum capelle Sancte Mamme peregrino quondam Bartholomei etc. qui omnes dixerunt et asseruerunt se dictum testatorem cognoscere eumque sane mentis discretionis et intellectus esse Testibus omnibus ad predicta vocatis adhibitis et ore proprio dicti testatoris rogatis.

(Archivio Notarile di Bologna. Protocolli di Nicolò Fasanini Vol. H. c. 124 e 125).

Contratto « ad pingendum » dei pittori Francesco e Lorenzo dalle Cusidure.

— Ufficium pingendi publica Francisci et Laurentij de Cuseduris.

Ubertus Comes de Gambera Dei et Apostolice Sedis gratia electus Teidonensis R.mi ac Ill.mi in Christo Patris et Domini, Domini Innocentij miseratione divina Sancte Marie in domu Diaconus Cardinalis Cibo nuncupati in civitate Bononie Exarcatu Ravenne ac tota provincia Romandiole Sanctissimi D. N. Papi ac dominice Sedis Legati de latere vicelegatus et Apostolicus Gubernator.

Dilecto nobis in Christo Francisco de Cuseduris Civi et pictoris Bononiensi salutem in Domino sempiternam Cum nobis exposueris te supplici libello tuo obtinuisse a predecessore nostro Vicelegato Bononie a Magnificis Dominis Antianis et honorabilibus D. D. Tribunis plebis sub data die ultima Aprilis anni presentis officium pictoris palatij et Comunitatis Bononie cum salario regaliis honoribus et oneribus consuetis quod tunc vacabat ob mortem Nicolai magistri Ioannis de Bonacursijs moderni pictoris, cupereque (?) qui jam antiquus pictor dicti Palatij fueris in dictum officium authoritate legationis nostre confirmari patentibus litteris pro te donec et quamdin vixeris et te vita functo pro Laurentio filio tuo durante eius naturali vita. Hos consideratis premissis et attendentes artem tuam pingendi pro ornatu palatij huius Civitatis non vulgarem nec proletariam esse et gratiam specialem tibi facere volentes ad maiorem concessorum validitatem et robur, officium ipsum pingendi quacunque necessaria et opportuna sunt esecute in palatio, platea, portis, oppidis, castris, et alijs locis quibuscunque et ex quibusvis diversis cansis ad comune Bononie pertinentibus; ut sunt picture in vexillis, hostendardis, baldachinis, pertinentibus Tubarum et alijs similibus faciende ad publicas solennes festivitates tam sacras quam profanas pertinentes.

Tenore presentium cum consensu et voluntate M. corum et Exellentium D. O. Antianorum Consulum et vexilliferi Iustitie populi et Comunis Bononie authoritate vicelegationis nostre qua fungimur omnique alio meliori modo Iure via causa et forma quibus magis et melius possumus, concedimus confirmamus et impertimur quamdio vixeris et post mortem tuam Laurentio filio tuo antedicto durante eius naturali vita, cum salario emolumentis, commodis, iure, modis, honoribus et oneribus consuetis item in officio huiusmodi uti frui et potiri tu filiusque tuus possis ac possit in omnibus et per omnia prout alij uti frui et potiri consueverunt et cum eademmet auctori-

tate qua predecessores tui usi sunt tanquam qui unus sis de familia Magnificorum Dominorum Antianorum expensas victus habendim Curia ipsorum Dominorum quoties in palatio tu Laurentiusque filius tuus acceptentur aliquid pingendum haberetis voleatis ut citra impedimentum ac molestiam ullam quas tibi a quoque nullo tempore inferri possis et valeas officio huius modi pingendi in omnibus et per omnia ut supra expressum est uti frui et gaudere tu filiusque tuus predictus possis et valeas non obstantibus in predictis quibusqcumqne quolibet in contrarium facientibus quibus omnibus ex certa sententia et motu proprio authoritate qua supra et cum consensu predictorum derogamus et derogatus per presentes esse volumus et mandamus. In quorum omnium et singulorum fidem robur et testimonium presentes patentes litteras fieri et sigilli prefati R.mi ac Ill.mi D. Legati quo in similibus utimur muniri fecimus. Datum Bononie in Palatio Residentie nostre die xix mensis Augusti anno Millesimo quingentesimo Vigesimo octavo Pontificatus S.mi D. N. Domini Clementis Divina Providentia Pape vij anno quinto.

(Archivio di Stato di Bologna. — Pontificio — *Istrumenti e scritture) ad ann.*

Testamento del pittore Nicolò da Panico scolaro del Francia.

Millesimo quingentesimo septuagesimo septimo Indictione quinta die vero seconda mensis novembris tempore D. Gregorii P. P. decimi tertii Cum nil sit morte certius et nil hora eiusdem lucer tius hoc considerans prudens vir magister Nicolaus quondam Hieronimi de Panico pictor bononiensis civis capelle Sancte Marie Magdalene strate Sanctis Donati sanus omnipotentis Domini nostri Domini Iesus Christi gratia mente sensu corpore et intellectu nollens intestatus decedere sed dum sibi adest debita mentis et rationis cognitio saluti anime sue et deinde bonorum suorum temporalium dispositioni salubriter providere volens presens suum nuncupativum et sine scriptis testamentum facit et facere procuravit In hunc qui sequitur modum et formam etc.

In primis animam suam altissimo Domino nostro Domino Iesu Cristo comendavit et de ommissis et commissis per eum contra eius maestatem humiliter veniam petiit et pro male oblatis Incertis reliquit pauperibus mendicantibus civitati Bononie vol. quinque bon. etc. Item reliquit eius parocchie unum cereum ponderis librarum duarum pro illuminando ineffabile corpus. D. N. Iesus Christi dum divina in ea celebrabuntur officia. Item pro eius anima celebrari voluit missas Sancti Gregorii per capellanum eius parocchie cui pro illarum cellebratione reliquit elemosinam consuetam. Item iure Institucionis ac alias omni meliori modo iure via causa nomine et forma quibus magis et melius validius et efficacius de iure facere potuit et potest reliquit Michaeli eius filio legitimo et naturali solidos viginti bononenorum etc. Et hoc pro omni es et toto quod ipse Michael petere posset In bonis et hereditate dicti testatoris tam racione legitime eidem iure nature debite ac trebelianice qui cuiusvis alterius portionis sibi debite et alia quacunque racione vel causa cogitata vel incogitata iubens

et mandans ipsum Michaelem stare debere tacitaret contemtum hiumodo relicto et nil ulterius petere posse iis bonis et hereditate ipsius testatoris sub pena illius privacionis in omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus iuribus et actionibus presentibus et futuris quoad plenum totum et integrum usufructum totius eius hereditatis et bonorum dictus testator honestam muliere n Dominam Pasquam de Pellonis eius dillectam uxorem heredem reliquit nominavit et esse voluit donec et quosque naturaliter vixerit et vitam vidualem castam et honestam servaverit et interim durante dicto usufructu quoad proprietate et eo quandocunque finito et cum proprietate consolidato quod proprietate et usum fructum eius heredes universales instituit nominavit et esse voluit Hieronimum et Xenofontem eius ex dicto Michaele eius filio nepotes et quoscunque alios filios masculos legitimos et naturales forte nascituros ex ipso Michaele et quacunque eius uxore equaliter et equis portionibus quos quandocunque decedentes sine filiis legitimis et naturalibus invicem substituit vulgariter pupilariter et per fideicomissum Volens Insuper et mandans dictus testator dictam Dominam Pasquam eius uxorem usufructuariam ut supra relictam ab aliquo ex dictis eius heredibus in dicto usufructu vel aliqua eius parte molestam non posse nec debere sed ipsam Dominam Pasquam eius uxorem imunem reliquit a confectione cuiscunque Inventarii et prestacione cuius vis caucionis ac ab aliis quibuscunque ad que forsan de iure teneretur et casu quo dicte Domina Pasqua eius uxor teneretur ad prestacionem alicuius fideiussionis non obstantibus dispositis in presenti testamento voluit et ordinarit dictos eius heredes teneri ad huismodi caucionem prestandum. Cui etiam Domine Pasque eius uxori licentiam facultatem et potestatem dedit et concessit etiam propria auctoritatem vendendi distrahendi et alienandi tos et tantum de proprietate eius bonorum et hereditatis que sufficiant omnibus et quibuscunque eius indigentiis et neccessitatibus et si dicti eius heredes vel aliquis eorum contravenient supra dispositis per ipsum testatorem tunc et eo casu eum seu eos sic contravenientes privavit et privatos esse voluit suprascripta eius hereditate quam ceteris non contravenientibus uni seu pluribus applicari voluit et mandavit si vero omnes contravenirent eos omnes dictus testator ut supra privavit et privatos esse voluit et totam eius pereditatem et bona tunc et eo casu pervenire voluit ad pauperes expositos civitatis Bononie quos eius heredes proprietarios salvo semper usufructu dicte Domine Pasque eius uxoris instituit nominavit et esse voluit in casu et casibus predictis, etc.

Actum Bononie in capella Sanctorum Cosmi et Damiani et in studio domus habitacionis Domini Annibalis Cabelli presentibus ibidem domino Hippolito quondam Bartholomei de Malchianellis bon. cive capelle S. Mariae Maioris, domino Iulio Caesare quondam s. Hermetis de Accarisiis cive et notario Bononie, domino Hioronimo quondam domini Marciantonii de Cartariis cive bononiense capelle Sancti Martini de Cruce, qui omnes dixerunt etc. cognescere etc. Domino Annibale quondam Domini Ioannis Antonii de baballis cive noto et causidico bon, Mattheo quondam Hieronimi de Iontanis pictore et habitatore in comitatu Bagnarole comitatus Bononie etc.

(Arch. Notarile di Bologna. Rog. Antonio Golfardi. Libro E *ad ann*).

Documento sulla famiglia del pittore « il Bagnacavallo » scolaro del Francia.

1580. 3 Giugno — Ramenghi Laura et Susanna Ramenghi Cura.

Millesimo quingentesimo octuagesimo indictione octavo die vero tertia mensis Iunis tempore pontificatus Sanctissimi D. N. Gregorii pape XIII.

Coram Sx.mo Rev. ut doct. Hieronimo brucheferreo Indie et de collegio Indium civium Civitatis Bononie personaliter constitute honeste domicelle Domina Laura annorum viginti et Susanna annorum decem et octo ecc. sorores et filie S. Ioannis Baptiste de Ramenghis alias Bagnacavallo capelle Sancte Catherine de Saragotia ecc. exposuerunt ecc. se fuisse et esse ecc. sub patria potestate constitute et etc. monasticam vitam et claustralem eligere et profiteri etiam patrem earum dotale negotium et appanatium (?) ac aliarum expensarum pro avestatione et Ingressu cum venerabilibus monialibus Sancte Monice tractasse et conclusisse et ipsum omnes vires sui patrimonij et satis utra intendisse preter id et absque eo quod exposuerit in promissione facta sororibus Sancte Monice dotes maternas ipsarum sororum provatis eas tongentibus (?) complecti pro ut ipsius et ipsarum sororum erat sententia et intentio quinimo ipse volent et intendunt si ingrediantur et profiteantur patrem plenissime quietare et iuris civitatisque in bonis paternis et maternis competenti etc. cedere et renuntiare et alia agere et gerare de quibus etc. et pro maiori gerendorum robore et ad maiorem cautellam insteterunt et petierunt sibi etc. dari constitui atque decerni discretus vir Angelum quondam Benedicti de Righis fabrum liguarium capelle Sancte Catherine de Saragotia etc. presente bis et maioribus idoneum qui D. doct. habita super gerendis diligenti informatione etc. Actum Bononie etc.

(Segue altro istrumento in Arch. Not. di Bologna Libri delle copie, 1580. C. 172, e segg.)

FRANCESCO MALAGUZZI.

Una fabbrica di maioliche in Urbino nella prima metà del secolo XVI.

Il ducato di Urbino non fu solo glorioso per i fasti delle armi, per le arti ivi sempre protette, per i grandi artisti che vi videro la luce, ma anche per l' arte de' vasai, che vi salì alla più grande perfezione, specialmente sotto Guidobaldo, di guisa che i lavori usciti dalle nostre fabbriche erano ricercati da ogni parte del mondo e andavano ad ornare palazzi di papi, di re e di principi, ed oggi ancora formano la delizia e l' orgoglio dei fortunati possessori e si ammirano fra le cose più belle dei nostri musei e di quelli dell' estero.

Ai lettori dell' ottima *Rassegna* ed agli studiosi in genere non può quindi spiacere la importante notizia ch' io posso offrir loro in questo fascicolo, poiché rarissimi sono i documenti di tal genere. Oltre a ciò il presente documento ci fa conoscere i nomi di vari vasai e ci dà l' idea di quel che poteva essere una fabbrica di maioliche di quel tempo.

ERCOLE SCATASSA.

« In nomine Domini Amen. Anno 1543 adi 26 Febrarij. In civitate Urbini, presentibus Johannes..... de Arpino incola Urbini, et Vangelista Johannis Ugolini de Cotugno testi (1).

Mro. Lucas q.(uondam) Bartholomei olim de Durante (Urbania) incola Urbini, mro. Fidelis mro. Johanes et mro. Francisci q. Bartini de dicta terra Durantis incola et omnes figulis de Urbino ex una: Et mro. Guido Merlini figulus pariter de Urbino ex altera.

Volentes insimul contrehere sositatem in arte predicta omni modo quo patuerunt meliori devenerunt inter se ad infrascriptam conventionem et pacta videlicet quad Idem mro. Guido Merlinus teneatur et ita promisit ac. obligato sit..... a proficere omnia vasa in presenti instrumento describenda, ad bonam ac perfectam perfectionem adeo quad sint venalia et quad teneatur eadem vasa pingere et ea que indigerent formatione formari pro infrascripti pretiis summis et qualitatibus, et quod dicta sosietas inteligatur durari et durare debeat inter ipsas parte, denec et quusque idem mro. Guido tanta vasa ad perfictionem perducserit quarum merces ascenderit ad scutos centum quinqua ginta iusta tassam inferius describendam, et quod dicti mro. Lucas, mro. Fidelis ac mro. Franciscus teneantur et obligato sint et ita promiserunt ipsi mro. Guidoni in sollidum eum se obligantes quantitate et summas infru (?) tascatas pro vasa perfectis ac completis singulis gradatine temporibus: que quindem vasa compleri ac perfici debeant ab eodem mro. Guidone ad omnem instantia ac registrationem dictorum eius consorsiorum et q. dicti tres consotij ut supra insolidum obligati teneantur ac obligati sint et ut promiserunt eidem mro. Guidoni iustam infrascripta tascatam mercedem pro omnibus illis vasis que ad perfectionem conduxerit cum omnibus et singulis coloribus immitendis per ipsum mro. Guidonem excepta pictura et formatione ut prefertur (?) Quam mercedem dicti tres insolidum obligati promiserunt ex nunc pro ut ex tunc factis et perfectis vasis teneri in depositam et nomine puri ac veri depositi, et illam solvere recspettive proillis vasis completes de perfectes *seu tot varius* preficiendis iusta tenorem... Idem mro. Franciscus de suis propriis pecuniis et ad bonum computum et *ac computum predictum* dedit solvit eidem mro. Guidone presenti et axepanti et tantam esse quantitatem confitenti floreno decem eum dimidio de mandato licentia ac consensu predictorum mro. Luce et mro. Fidelis eius consotiorum, que quindem vasa facienda et ad perfectionem conducenda ab eodem mro. Guidone cum quibus qunque suis coloribus sunt infrascripta..... pictura et formatione vasarum indigentium formationem... ad pictura et formationem teneatur mro. Lucas Fidelis et mro. Franciscus.

Imprimis per ti pezzi da quattro carlini: merces sit bolog. duobus cum dimidia,

Item per li pezzi da mezzo grosso: merces sit bol. uno cum dimidio.

Imprimis per li pezzi da un bol. merces sit uno bononem.

Item per bacili che mro. Guido farà fare de terra: merces sit de grossis sex.

(1) Urbino. Arch. Not. casella 22 num. 513. c. 333. Rog. Santinelli Guido.

Item per renfrescatori che mro. Guido farà fare de terra: » » »
Item per piatti grandi: merces sit grossis quinque.
Item per piatti mezzani: merces sit de grossis duobus cum dimidio.
Item per scudelle alla Venetiana: quattro al grosso.
Item per renfrescatori formati (fatti con lo stampo): merces sit de grossis quatuor.
Item per bacili formati: merces sit de grossis duobus.
Item per piatti grandi formati: merces sit de grossis duobus.
Item per piatti mezzani formati: merces sit de grossis uno cum dimidio.
Item per bochali longhi grandi: » » » uno.
Item per bochali longhi mezzani: » » de medio grosso.
Item per scarpe et silone: » » de uno carleno.
Item per fiasche: » » » ».
Item per saliera et candelieri: » » quattro al grosso.

Et convenerunt et pacto prefigerunt inter se quod in predicta arte ad sosietatem unus squisque teneatur ac obligatus sit impremissis omnibus uti veritate ac fidelitate et prosequendo recte ac fideli tramite ecc, et dicta sosietas duret ac durare teneat inter predictis..... donec et quoque. Idem mro. Guido consegutus fuerit a predictis et aquolibet corum in sollidum obligatis ut supra dictos scutos centumquinquaginta predictis vasis per ficendis iusta tascatam mercedem et iusta conventa ut *preferum computatis dictis solutis,* et idem mro. Guido possit artari (?) et compelli ad laborandum et observandum supram per ipsus permessa ecc.

Remincians que omnia ecc. promittentes ecc. obligantes ecc. jurantes ecc. sub pena dupli ecc. et expensarum domnerum ac interesse refectione ecc. Rogans ecc.

Urbino, dicembre 1901.

RECENSIONI

Paul Schumann, *Der Dom zu Pisa* — (Ottavo fascicolo della pubblicazione « *L' Architettura* » diretta da R. Borrmann e R. Graul. — Berlino e Stoccarda).

L' autore combatte dapprima l' ipotesi del Vasari che il Duomo sia stato fabbricato nel 1016 e quella del Mothes e del Lübke nel 1105-1106. Basandosi sull' iscrizione del Duomo stesso egli afferma essere stato cominciato nel 1063 col bottino della guerra contro i Saraceni. Passa quindi a parlare degli architetti: il primo è Buschetto di cui parla un'iscrizione sul Duomo, mutilata, i cui primi versi suonano così:

Busket jacet ..... hic
..... ingeniorum Dulichio .....
..... praevaluisse duci.

E qui sorge la questione se la parola *Dulichio* si riferisca a *duci* o sia invece la patria del Buschetto. — Il Vasari lo dice greco di Dulichio e afferma inoltre aver letto in un libro della cattedrale le parole *Buschetto da Dulichio*. Un documento dell' archivio fiorentino dice: È l' anno 1080 con Ildebrando Giudice ..... e *Buschetto da Dulichio* che fu l' architetto. A tutte queste prove raccolte da Rohault de Fleury si aggiunge il nome greco della parola Buschetto. Di fronte a questa opinione sta quella del Ripetti che afferma essere il Buschetto italiano; egli si appoggia sopra un contratto dell' autorità del Duomo con Ripa Fratta del 2 dicembre 1105 in cui Buschetto è citato come figlio del giudice Giovanni. Questa questione può essere difficilmente risolta, causa i documenti contradditori; più probabile è, come dice il Fleury, che l' Oriente, che diede a Pisa i modelli, abbia dato anche gli artisti. È probabile anche, come dice il Mothes, che Ildebrando abbia avuto la direzione generale degli edifizi e Buschetto la direzione tecnico-meccanica, che aveva in questo caso una grande importanza, data la poca solidità del terreno. — Il fatto si è che il nome del Buschetto è intimamente legato alla storia del Duomo e lo dimostra la grande fama che ebbe presso i contemporanei che posero il suo nome allato dell' iscrizione che ricorda le grandi gesta della repubblica, commemorando in pari tempo le glorie della guerra e quelle dell' arte. — Il Duomo di Pisa è una pietra milliare nella storia dell' arte italiana; in esso vediamo per la prima volta l' unione dell' edifizio della basilica col fabbricato centrale. — L' autore descrive quindi l' edifizio e nota la grande influenza che esso esercitò sugli architetti contemporanei di tutta la Toscana; come imitazioni cita le chiese di S. Frediano, S. Paolo a ripa, la facciata di S. Caterina e le chiese di Lucca.

***

Dopo minuta descrizione del Battistero, l'autore, basandosi sopra due iscrizioni della chiesa stessa afferma essere stato fabbricato nel 1153 dall'architetto Diotisalvi: nota l'opinione del Vasari, che racconta che i pilastri siano stati eretti in *15* giorni. Evidentemente ci troviamo dinanzi ad una leggenda: ciò che può dar notizie esatte sulla fabbricazione del *Battisterio*, sono gli Annali di Marangane che cioè: il *14* agosto furono poste le fondamenta del muro esterno e il *31* agosto 1153 quello dell'anello interno, delle colonne e dei pilastri. Nel Luglio 1159 Cinetti il giovane, che aveva preso il posto di direttore dei lavori in luogo di suo padre morto, portò per mare tre colonne da Elba; il *14* maggio s'imbarcò per Porto St.ª Reparata per prendervi altre tre colonne ed arrivò a Pisa il 9 Luglio. — Poco tempo dopo i lavori furono interrotti per mancanza di denaro, finchè una donazione del re Ruggero di Sicilia rese possibile la continuazione; si impose pure una tassa per provvedere nuovi mezzi: ogni famiglia doveva pagare un *danaio*.

Dopo questa interruzione vi fu certamente un cambiamento nel piano dell'edifizio. Secondo Mothes il cambiamento consisteva nell'innalzamento degli archi interni e nel livellamento delle colonne per mezzo di supporti. — L'autore fa una dettagliata descrizione del Battistero quale è oggidì, confrontandolo colla pittura di Antonio Veneziano del 1386 esistente nel cimitero di Pisa, nella quale si vede il battistero nella sua forma di allora: pur non ammettendo la esattezza completa della riproduzione è indubitato che la cupola esteriore esisteva già nel 14mo secolo. Ma se si ammette l'esattezza del quadro, il piano superiore delle finestre gemelle dovrebbe esser stato costruito dopo il 1386; ma noi sappiamo che già nel 1278 era stato impreso un mutamento di cui parla l'iscrizione del 1° piano nella quale è citato come operaio *Domenico del fù Raniero Aubirici* che morì nel 1395. — Si capisce che questo operaio non può aver eseguito il lavoro già nel 1278, perchè pur concedendogli un'età di *90* anni, egli avrebbe potuto lavorare solo dopo il 1320. — Mothes passa sopra questa difficoltà e noi non possiamo delucidarla; ci basti sapere che i cambiamenti esterni ebbero luogo dopo il 1278 e che già nel 1386 l'edifizio possedeva una cupola esteriore.

L'autore nota nello stile del Battistero un progresso rispetto al Duomo, per i suoi motivi romanici; descrive quindi il pulpito, come il più splendido esempio di quella tendenza che non a torto viene chiamata protorinascimento.

La torre pendente.

Architetto Bonanno. — Questioni: la torre pendente fu fabbricata tale dall'architetto o si piegò col tempo causa la ineguale solidità del terreno? L'autore accetta la seconda ipotesi e si meraviglia anzi che in parecchi libri degni di fede si ponga questa questione. Egli traccia poi in breve la storia della torre secondo Rohault de Fleury, dalla quale emerge ancor più chiaramente come non fosse nell'intenzione dell'Architetto il fabbricarla pendente. Le fondamenta furono poste il giorno di S. Lorenzo dell'anno 1174. A *11* metri sul suolo si avverte già una pendenza verso sud, di alcuni centimetri. Quando avvenne la piegatura, si era

già terminato il primo volto; ed è chiaro che non si pensava neppure ad una pendenza laterale, poiché fu posta una grondaia dalla parte che ora è la più alta. Se si avesse voluto fabbricare la torre pendente, si sarebbe messa la grondaia dalla parte più bassa. Nella continuazione della fabbrica si cercò di mantenere il centro di gravità sul mezzo, innalzando il livello della I^a^ galleria di *3* cent., il secondo di *4* e il terzo di *7*. A questo punto i lavori furono interrotti e ripresi soltanto dopo 60 anni; frattanto la torre si era piegata di altri *14* cent. Guglielmo da Innsbruck intrapprese la direzione; da alcuni leggeri mutamenti nelle ornamentazioni si vede la mano di un nuovo architetto.

Il pericolo però si ripeteva, ma l' ardito artista procedette fino al *6°* piano. Ma allora si accorse della impossibilità di proseguire e i lavori furono la seconda volta interrotti, finché Tommaso da Pisa ebbe l' ardimento di sovrapporre il piano delle campane con 7 campane, e vi si vede chiaramente lo sforzo di pareggiare la nuova pendenza di *22* cent. In tutto la torre si é piegata di *240* cent.

Fa là descrizione della torre e chiude notando che i capitelli delle colonnine lasciano riconoscere la prevalenza dello stile romanico.

Dopo fatta la storia del camposanto e citate le opere d' arte ivi contenute, enumera i sarcofaghi e le iscrizioni e chiude affermando che un simile camposanto non si trova nè si troverà su tutta la terra: « e con ciò, scrive, lasciamo la piazza del Duomo di Pisa, il più bel museo del mondo, il luogo, dove una cittadinanza libera e di alti sensi si è posta dei monumenti impareggiabili e imperituri. Possano ritornare quei tempi, in cui gli uomini sapevano maneggiare così valorosamente la spada ed avere nello stesso tempo sensi d' arte così elevati come avevano gli uomini di Pisa.

Lo studio accurato ed utile dello S. va adorno di nove tavole grandi splendide, fuori testo, e di molte riproduzioni intercalate illustranti il Duomo, il Campanile, il Camposanto di Pisa e vari altri monumenti di Toscana.

B. Vignola.

Carlo Paladini. *San Francesco d' Assisi nell' arte e nella storia lucchese.* — Firenze, Rassegna nazionale, 1901.

Carlo Paladini non é uno scrittore nè professore di storia d' arte e nemmeno un critico con tanto di diplomi. Egli dice di sè chiaramente e un' po' maliziosettamente « Io non sono nè uno storico-letterato, nè un critico-teologo; ho soltanto della impressionabilità estetica, la quale mi dà sensazioni piacevoli via via che l' ambiente mi si va rischiarando e piglia il colore del tempo: talché la ricerca mi riesce agevole e la notizia festosa. » p. 39. E con vivo sentimento d' arte, quanto con festività di piacevole narratore in mezzo a geniale crocchio d' amici, egli vi parla di San Francesco, dell' umile spirito irraggiato d' amore, mescolando notizie cavate da polverosi volumi con leggende tratte dalla viva voce del popolo lucchese. E accanto al ricordo di un vecchio libro interessantissimo di iconografia francescana, zeppo di secentissimi, ma anche d' incisioni,

ei vi pone la critica arguta di un libro moderno. E vi parla della balorda soppressione delle fraterie fatta dal Governo italiano, mentre vi raccoglie gli annedoti antifrateschi dei girovaganti trafficatori di Lucca. E innestando riflessioni originali su racconti di bizzarri casi anche infantili, vi discorre di monumenti insigni di arte e di storia.

Ciò che più interessa questa rivista è quel che egli narra del S. Francesco Lucchese. Quel tempio dalle apparenze oggi di fabbrica del secolo XV fu invece cominciato a costruire, a quanto pare, nel 1228 « essendo stati chiamati in Lucca, subito dopo la morte di San Francesco, i suoi frati, e dati loro da alcuni cittadini in contrada della Fratta (che allora era fuori della città) alcuni terreni perchè vi fabbricassero convento e chiesa » come dice il Ridolfi.

Il titolo di S. Francesco l' ebbe però soltanto dal 1503 in poi, essendosi prima chiamata di S. Maria Maddalena. Tutto questo peraltro secondo congetture, più o meno probabili, non risultando da documenti positivi.

L' ampiezza attuale dovette essere fino da principio, essendovi ancora monumenti sepolcrali sulle pareti che risalgono al secolo XIII: ma l' architettura nella sua forma esteriore e interna subì modificazioni successive. La prima ristaurazione e modificazione l' ebbe a' tempi della signoria di Castruccio Castracane, quando egli trasformò tutta l' edilizia della città. E il suo corpo riposa nel tempio francescano, come per testamento e quale seguace e ammiratore del Poverello d' Assisi

La facciata però arieggia l' architettura della seconda metà del secolo XIV. Ora la Chiesa è ridotta a magazzino militare, ma una deliberazione del Consiglio Comunale lucchese, nella cui occasione il Paladini scrisse il suo libro, ha stabilito la riapertura del tempio al culto.

Nelle stesse pagine l' autore ricorda il ritratto di S. Francesco fatto dal lucchese Bonaventura Berlinghieri, e la ceramica lucchese e la scultura in legno. la tarsia, e le arti di cui andò ricca nei tempi passati la sua diletta terra nativa. Di cui non dimentica, anzi rivendica la memoria dei figli illustri nei varî tempi con affetto cordiale che dà calore a tutto il libro, scritto con garbo, come pochi se ne scrivono ai nostri giorni di mal digerita erudizione.

G. S. Scipioni.

V. Emanuele Aleandri, *Nuova Guida storica ed artistica di Sanseverino-Marche.* -- Ivi, Tipografia Francesco Taddei, 1898.

Benchè tardi, ma sempre in tempo quando si tratta di pubblicazioni utili, piacemi segnalare agli studiosi questo buon lavoro del benemerito illustratore di Sanseverino. Sin dal 1889 l' A. pubblicò, coi tipi del Bellabarba la *Nuova Guida Storico-Artistica-Industriale* della sua città natale. Accolta col meritato favore la Nuova Guida fu ben presto esaurita; di guisa che, il nostro, col vivo desiderio di correggere ed ampliare quel suo primo lavoro, così modestamente, l' Aleandri, « col sussidio di altre cognizioni ulteriormente acquistate nelle continue investigazioni archivistiche e di una qualche maggiore esperienza », fu indotto a questa nuova pub-

blicazione, la quale trovò, come egli giustamente sperava, lo stesso benevolo accoglimento del primo, non avendo l' A. « trascurato cure e fatiche per renderlo più interessante sia nella parte storica, sia nella descrizione ed illustrazione dei Monumenti e degli Oggetti d' Arte ».

E l' opera dell' Aleandri non poteva riuscire nè più ricca di notizie, nè più ordinata, nè più utile a quanti desiderano conoscere la storia e le opere artistiche che la gentile città delle Marche conserva.

La prima parte del volume, frutto di accurate ricerche nelle cronache del tempo e negli archivi, è occupata dal Sommario storico della città, dalla sua origine al 1860; segue poi l' elenco degli uomini illustri, di cui Sanseverino fu in ogni tempo ricchissima. Degli artisti, è menzione tra tanti altri, di Pierantonio e Francesco Acciaccaferri, artefici insigni di tarsia e d' intaglio; di Antonio e Giov. Gentile di M.° Lorenzo, pittori; di Antonio di Piergiacomo, architetto; del pittore Filippo Bigioli; dell' ingegnere militare Bilacqua da Sanseverino; di Domenico Indivini: l' autore del meraviglioso coro della basilica di Assisi; di Francesco, Francucci, eccellente fonditore di bronzi e scultore di metalli; di Giovanni di Piergiacomo, valente scultore in legno; dei celebri pittori Lorenzo e Jacopo di Salimbene; di Samminucci Marino, allievo di Bernardino di Mariotto perugino; di Ludovico Urbani, buon pittore della seconda metà del quattrocento; e, finalmente, del compianto ed illustre Ercole Rosa, col quale chiudo qui la nota degli artisti più rinomati del luogo, poichè la nobile patria dei Salimbene ebbe numerosi cultori delle arti del disegno; tanto che fino dal secolo XIV vi fiorivano quelle Maestranze e Corporazioni, le quali ebbero tanta parte nella storia dei Comuni italiani.

La parte seconda della guida comprende la illustrazione della città e dintorni, incominciando dall' antica Cattedrale, edificata nel 944, ricostruita nel 1061 ed arricchita di beni da pontefici, re e imperatori. Negli ultimi anni del secolo XII la Cattedrale fu di nuovo ampliata ed abbellita; nel 1372 vi dipinse una cappella il pittore Diotallevi di Esanatoglia; in principio del secolo XIV vi furono fatti altri restauri e vi si riscostruì la facciata; altri restauri furono eseguiti nel 1439, altri ancora nel 1576 e nel 1741. Purtroppo, attualmente, essa non presenta più all' interno alcuna traccia della sua forma primitiva e tutta l' importanza artistica è costituita da alcune sue parti esterne dove si notano tuttora splendidi esempi di architettura lombarda dei secoli X e XI. L' A. descrive ed illustra minutamente tale costruzione, compreso il chiostro e la torre, facendone rilevare i pregi e le bellezze. La facciata è di forma cuspidale in istile gotico del trecento. Una delle meraviglie del tempio l' abbiamo nel coro cominciato nel 1483 dal celebre Domenico Indivini di Sanseverino e compiuto nel 1513 dai suoi allievi.

Nella cappella del SS. Sacramento si ammira una pittura di Nicolò da Foligno e avanzi di affreschi dei fratelli Lorenzo e Jacopo di Salimbene, eseguiti sulla volta dell' ultima cappella a sinistra.

Ma troppo lungo sarebbe seguire particolarmente l' A. nella descrizione de' monumenti e delle opere d' arte insigni che adornano la sua città. Ricordo, sommariamente, l'illustrazione della chiesa Abaziale di S. Lorenzo in

Doliolo, antica e cospicua costruzione medioevale, importante anche per varie pitture a fresco dei Salimbene e di altri maestri del secolo XIII, XIV e XV; la Chiesa Eremitica di S. Eustachio de Domora, anch' essa di data remota e scavata per metà nel vivo sasso; quella di S. Maria del Glorioso, ricostruita dalle fondamenta nel 1519 coi disegni di M.° Rocco da Vicenza, adorna di alcuni avanzi di pitture murali del secolo XIV e XV; la chiesa di S. Antonio di Cesalonga (Circondario, Ponte di S. Antonio), del Trecento; la nuova Cattedrale di S. Agostino, ceduta verso il 1260 agli Eremitani di S. Agostino, con varie, buone pitture di artisti severinati, un antico gonfalone di Bernardino di Mariotto da Perugia ed una statua argentea del protettore S. Severino: monumento splendido di arte cristiana eseguito nel 1659 dall' orafo romano Sante Lotti, su disegni del Bernini; la chiesa di S. Domenico, riedificata ne' primi anni del secolo XIV ed ampliata e modificata nel 1664 Nel primo altare a destra di questa chiesa è una tavola su fondo d' oro con la Vergine e il Bambino del fabrianese Francescuccio Chisi; e fra le molte altre pitture che vi si conservano, sono notevoli un' altra tavola del 1512 del nominato Bernardino di Mariotto, una grandiosa tela attribuita da alcuno al Guercino, da altri al Passignani od al Lanfranchi, oltre la predella di detto quadro attribuita allo Scarsellino. In detta chiesa sono sepolti la beata Margherita vedova da Cesolo e Camilla Gentili da Sanseverino e gli illustri Domenico Indivini ed Eustacchio Divini.

Segue quindi la illustrazione delle chiese di S. Maria dei Lumi (1586); di S. Maria della Pieve (sec. XIII); di S. Pacifico; di S. Maria della Misericordia (sec. XIV); di S. Salvatore; di S. Giuseppe; di S. Caterina; di S. Chiara; di S. Paolo; di S. Francesco; di S. Filippo; di S. Teresa; di S. Rocco; di S. Giovanni Battista; di S. Michele; del Suffragio; delle Vergini; e di S. Biagio.

Molte di dette chiese si trovano nel circondario e tutte meritano l' attenzione dello studioso, sia per ciò che si riferisce alle pitture dei maestri Sanseverinati, del Damiani da Gubbio, dell' Urbani da Urbino, di Gentile di M.° Lorenzo, di Jacopo e Lorenzo di Salimbene, dell' ascolano Nicola Monti, del Bigioli, di Cristoforo Roncalli, del Maratta, ecc, sia per la costruzione loro.

Un capitolo dedica il nostro agli edifici diversi; ci dà notizia, cioè, della bella torre comunale, o torre del Castello, l' unico monumento di architettura militare del luogo, edificata nel secolo XIII; del Palazzo Comunale, ricche la corte e la scala di cimelii provenienti in gran parte dall' antica Settempeda. Nella prima sala del palazzo sono collocati i ritratti di vari uomini illustri sanseverinati; così nella seconda. Nell' ultima è una piccola pinacoteca iniziata nel 1895 e successivamente ampliata e debitamente illustrata dall' Aleandri nel 3° vol. delle *Gallerie Nazionali Italiane* (Roma, 1897). Essa presenta fra altro, opere del Salimbene, di Vittorio Crivelli, della scuola perugina, di Benedetto Coda, di Bernardino di Mariotto, avanzi di stalli intagliati di Domenico Indivini, musaici, oggetti di oreficeria, nielli, ecc.

L' ultima parte della Guida è dedicata al palazzo Collio, ov' è raccolto

un vero museo di scolture, frammenti di statue, monumenti, iscrizioni, ed ove si ammirano dipinti del Tintoretto, di Pietro da Cortona, del Maratta; al palazzo Franchi, ch' è uno dei più belli della città, ed a varî fra quelli delle principali famiglie patrizie; agli edifici di utilità pubblica e, infine, a tutte le cose più notevoli del luogo, intrattenendo brevemente il lettore intorno agli archivi, alla biblioteca, agli istituti di istruzione e di beneficenza, non dimenticando inoltre il territorio di Sanseverino, del quale descrive le chiese, i castelli, i villaggi.

In sostanza, la Guida, di cui ho cercato dare un ampio sommario, scritta con garbo e dottrina e senza inutili vanterie municipali, risponde allo scopo prefissosi dall' A., serve cioè a ricordare ed a raccomandare quanto vi è di notevole e d' interessante, in relazione con altre città marchigiane per la storia e per l' arte, nella gentile città di Sanseverino.

E. Calzini.

BIBLIOGRAFIA

Opere di carattere generale.

⁂ **Ricordi di un viaggio artistico oltralpe.** Con questo titolo il dott. Gustavo Frizzoni discorre ne *L' Arte* (fas. VII-VIII, 1901) di Roma, la splendida pubblicazione diretta da A Venturi, del suo viaggio recentemente intrappreso in diversi luoghi di Germania e dell' Austria e delle svariate opere d' arte di scuola italiana ch' egli potè esaminare lungo la linea del Brenner, Salisburgo, Sanct Wolfang presso Ischl, Praga, Dresda, Berlino, Francoforte, Norimberga e Stoccarda. Incominciando dal Tirolo, « paese intermedio fra la Germania propriamente detta e l' Italia » osserva che l' arte di que' luoghi, per quanto improntata di fisionomia essenzialmente germanica, si risentì pure del vicinato dell' Italia; chiama Trento, « la bella città eminentemente veneta, con il suo superbo castello, i signorili palazzi in istile del nostro Rinascimento »; dice che l' industriosa città di Bolzano presenta una fisionomia italiana in gran parte de' suoi monumenti di scultura e come anche nella pittura de' secoli passati vi si appalesi l' influenza della vicina Verona, particolarmente nella metà del Quattrocento, per opera di Vittor Pisano.

Nota in proposito otto tavolette con figure di Santi, nel Museo civico di Bolzano, nelle quali la grazia della scuola veronese è evidente.

In un' antica casa della città di Bressanone (Brixen), e cioè in una parete conrervata nell' interno dell' albergo della Stella d' oro, vide il

nostro cinque figure di santi, d' autore ignoto del secolo XV, non dissimili, nei loro pittoreschi costumi, da quelle che si riscontrano fra gli eroi del cristianesimo negli affreschi decoranti le chiese e le cappelle di Padova e di Verona.

Tanto appare in essi l'influsso della scuola di Verona che il F, non saprebbe dire se gli autori di siffatti dipinti si abbiano a ritenere per indigeni di stirpe tedesca o piuttosto per Veneti emigrati.

Del Museo d' Innsbruck pubblica un quadretto della prima metà del secolo XV, con la Vergine e il Bambino fra angeli e sante, dipinto su pergamena. Nel catalogo della Galleria è registrato, erroneamente, come opera antica veronese, anzi, più precisamente di quello Stefano da Zevio che ha dipinto il quadretto con l' Adorazione dei Magi, che si conserva nella Pinacoteca di Brera, e che il F. riproduce per il relativo confronto; riconoscendo tuttavia nel quadretto d' Innsbruck un' opera d' arte oltremontana, anzi verosimilmente tedesca.

Studiate alcune opere del pittore e intagliatore Michele Pacher, s' intrattiene il nostro sulla Galleria di Praga accennando alle poche opere di maestri italiani che vi si conservano. Primo fra questi è ricordato Domenico Campagnola, a proposito di una pala firmata e datata dal 1525; poi ci presenta il ritratto di un musicista dipinto dal Bordone ed una tavoletta di Bernardino Luini con la Madonna, Gesù, s. Giovannino, s. Francesco ed un devoto; infine menziona una delle tante imagini della Laura del Petrarca, nella quale il F. crede di riscontrare il fare del milanese Bernardino de' Conti.

Entra quindi a parlare della Galleria di Dresda, del suo riordinamento, delle grandi raccolte nei locali del pianterreno, compresa quella de' pastelli, di una ricchezza e di uno splendore incomparabili.

Dei primi decenni del secolo XVI é un quadro, fra quelli esposti nelle sale terrene, dov' è rappresentato Sansone che uccide i Filistei. La grande tela era attribuita dal Guarienti nel 1753 a Giulio Romano; il tedesco Hirth vi ravvisò il colorito di Paris Bordone, ma il Frizzoni, che tale quadro confronta col Cenacolo di Francesco da Ponte, detto il Bassano, nella Galleria Borghese di Roma e con altre sue prime cose conservate in patria, cioè nella nativa città di Bassano, crede di poterlo assegnare al detto artista.

La grandiosa composizione nella bellezza e larghezza delle suo figure ha qualche cosa di michelangiolesco; ed in proposito, nota il F., il Lanzi lasciò scritto nella *Storia pittorica* « che Sul principio aspirò Jacopo a grandezza di stile, e vi mostrò disposizione in alcune pitture che nella facciata della casa Micheli tuttavia esistono, ove sopratutto è lodato un Sansone che uccide i Filistei, opere che sentono del fiero di Michelangelo ».

Esiste ancora in Bassano la casa dipinta ricordata dal Lanzi e, benchè ridotta in deplorevole stato, vi si scopre ancora la composizione che corrisponde in tutto alla composizione del quadro di Dresda che, al pari della facciata di Bassano, deve essere stato eseguito nel 1538, quando cioè il Bassano contava 28 anni.

A proposito della celebre Madonna di San Sisto, vorrebbe il F. che le si desse un'altra collocazione ed un ambiente migliore; così vorrebbe che le fosse cambiata la cornice sostituendola con altra « intesa con migliore intuizione dello stile del tempo, di quella, di stile freddo e accademico, entro la quale trovasi condannata la creazione più fulgida del secolo d'oro del Rinascimento italiano ».

Termina infine la prima parte di questo studio in continuazione, presentando il *fac simile* di un disegno di Stefano da Zevio, che si conserva nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni di Dresda.

⁂ A p. 108 di *Rassegna d' Arte* (luglio, 1901) Francesco Malaguzzi pubblica, dagli archivi, ottime **Notizie Caracesche**. e a p. 109 e segg. due elenchi di **quadri ed oggetti appartenenti ai Conti da Sanseverino**; oltre **un nuovo documento sulla « Vergine delle Rocce » di Leonardo.**

⁂ E. Brunelli ne *L'Arte* (luglio-agosto, 1901), riferisce non molto favorevolmente, intorno alla pubblicazione della contessa Priuli Bon: *Sodoma* (London, George Bell & Sons, 1900); P. D'A. pubblica nello stesso fascicolo una recensione della bella opera del Supino: *L' arte di Benvenuto Cellini*, — con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina nel secolo XVI (Firenze, Alinari, 1901), favorevolissima; un'altra su *La Vita di Benvenuto Cellini.* Testo critico a cura di Orazio Bacci (Firenze, Sansoni, 1901); ed una terza intorno a *La vita di Benvenuto Cellini, i trattati ecc., a cura di* A. J. Rusconi e A. Valeri (Roma, Società editrice nazionale, 1901), anch'esse favorovoli.

⁂ Vittorio Alinari ha pubblicato coi tipi di S. Landi (Firenze, 1901), il **Catalogo delle Fotoincisioni** dello Stabilimento fotografico Fratelli Alinari, utilissimo per gli studiosi dell'arte. Vi sono indicate statue, quadri, affreschi, bassorilievi, tarsie, costruzioni, ecc. di Firenze, Fiesole, Prato, Casentino, Cortona, Pisa, Lucca, Siena, Venezia, Padova, Treviso, Castelfranco, Genova, Savona, Torino, Varallo, Vercelli, Milano, Pavia, Como, Cremona, Bergamo, Brescia, Bologna, Faenza, Ferrara, Forlì, Modena, Parma, Piacenza, Ravenna, Rimini, Ancona, Ascoli Piceno, Fano, Loreto, Urbino, Orvieto, Perugia, Roma, Napoli, Pompei, Palermo, Monreale, Girgenti, Messina, Catania, ecc.

Contemporaneamente, per cura dello stesso A. è uscito il *Catalogo Generale delle riproduzioni di disegni* (Firenze S. Landi, 1901) tratte

dai disegni di centinaia di artisti italiani, che si conservano nella Galleria Buonarroti e dalla Galleria degli Uffizi di Firenze, dalla R. Accademia dei Lincei di Roma, dalla Pinacoteca di Parma e dalla Reale Accademia di Venezia.

*** In un breve articolo stampato nel n. 16 (20 agosto 1901) di *Arte e Storia*, ANTONIO DELLA ROVERE tratta dell'origine del simbolo di Venezia, **il Leone di S. Marco.**

*** **Un tiranno del quattrocento** è il titolo di un articolo di VINCENZO LONATI stampato nell' *Emporium* dello scorso luglio, ov' è riassunta genialmente ed efficacemente la vita di Sigismondo di Pandolfo Malatesta, ed ove è ricordata più specialmente l' opera sua di protettore liberale d' artisti e di poeti. Adornano lo scritto ben fatto ben ventuna illustrazioni, fra cui quelle riproducenti i medaglioni splendidi coi ritratti del Malatesta e d' Isotta degli Atti, il meraviglioso tempio malatestiano, le tombe di Malatesta, l' Arco d' Augusto ed una quantità di sculture simboliche tratte dall' interno del celebre tempio.

*** Lo stesso fascicolo dell' *Emporium* contiene anche un articolo di ETTORE VERGA, **l' Esposizione cartografica di Milano,** ispirato dal quarto congresso geografico nazionale tenuto in quella città nell' aprile scorso, le cui illustrazioni, in parte, interessano anche gli studiosi dell' arte. Graziosa la veduta dei monumenti di Milano del principio del secolo XVIII, quelle ideali relative al duomo, e alla piazza del duomo, quelle relative al castello di Milano e specialmente quella della facciata del Castello colla torre del Filarete, desunta dal fondo di un dipinto « La Vergine col Bambino » di Scuola leonardesca avanti il 1521).

*** Nell' *Arte e Storia* del 20 agosto 1901, ROMOLO ARTIOLI pubblica una recensione favorevolissima del I volume della *Storia dell' Arte italiana*, di Adolfo Venturi (Milano, Ulrico Hoepli, 1901).

*** In *Rassegna d' Arte* (giugno, 1901), CORRADO RICCI pubblica **il ritratto di Alessandro Faruffino**, una tavoletta larga m. 0.26, alta 0.36, recentemente acquistata dalla R. Pinacoteca di Bologna, e osserva come il bel ritratto rappresentante un giovane uomo sulla trentina, quasi di profilo, dovette essere segato da una tavola d' altare (con Santa Caterina da Siena e i ritratti d' Alessandro Farufini e di Cate-

rina Macchiavelli sua moglie) che si vedeva un tempo nella chiesa di S. Maria degli Angeli, dei Padri Predicatori, a Ferrara, e che in gran parte andò distrutta nell' incendio della chiesa, avvenuto nel 1805. Dagli storici locali la pittura in discorso era stata attribuita al Tiziano, al Pordenone e al Francia; il R. invece, stando al frammento col ritratto del Farufini, scrive: « La tavola, certa d' autore Ferrarese singolarissimo, si designa forse più specialmente, nei piani larghi e lucenti, nell' ampiezza del disegno e nel colorito, per opera d' Ercole Grandi ». - Giovi notare in proposito come il MODIGLIANI nel fasc. VII-VIII de *L' Arte* (Roma, 1901), accennando all' articolo del Ricci, avverte che la nuova attribuzione « non è suffragata da confronti con altre opere di questo nobile maestro (il Grandi) e non sembra meno discutibile delle anteriori ».

*** A p. 95 dello stesso periodico di Milano G. BAGATTI offre la riproduzione di **una cintura del Rinascimento** rinvenuta l' anno scorso nello scavare una fogna di Vimercate in una casa appartenente ai signori fratelli avv. Carlo e dott. Alfredo Tolla, che la preziosa cintura vollero donare al Museo Poldi Pezzoli.

*** Nel n. 17 di *Arte e Storia* A. MELANI discorre, tra altro, brevemente, del « Velo di Classe », e cioè di tre antiche fasce ricamate che si conservano nel Museo Nazionale di Ravenna, e che il M. crede del secolo XII e non del IX secolo, come vorrebbe il prof. Cipolla, che detto « Velo » illustrò in *Gallerie Nazionali Italiane* (Roma, 1887); di un affresco mantegnesco a Mantova nell' ex chiesa di S. Francesco, rappresentatavi la Vergine e il putto; e di un volume sui Sangallo, dell' architetto G. Clausse, il primo dei tre volumi che costituiranno un' opera sui detti maestri toscani. Il volume che ha veduto la luce riguarda Giuliano e Antonio il Vecchio.

*** AUGUSTO DROGHETTI nel numero 18-19 dello stesso periodico fiorentino riferisce intorno alla **nuova Galleria a Ferrara,** quella del duca Massari, senatore del Regno, ricca di oltre duecento quadri. La preziosa raccolta è disposta nel salone del Palazzo del duca, in due grandi stanze ed in tre salotti, e contiene, secondo il D., opere di Guido Reni, di Girolamo da Carpi, dei Caracci, di Giulio Romano, del Tiarini, del Gandolfi, del Bononi, del Piazzetta, del Canaletto, dello Spada, di Sebastiano del Piombo, del Tisi, del Costa, di Battista Dosso, del Correggio, del Tiziano, del Borgognone, del Poussin, del Giorgione, del Francia, del Rondinello, di Carlo Dolci, del Tura, del Veronese, dello Zuccari, del Moroni. di Bastianino Carpi, del Coltellini, del Poccetti, ecc. Non mancano pregevoli dipinti d' artisti contem-

poranei quali il Michetti, il De-Nittis, il Ciardi, Vertunni, Malatesta, Palizzi, Carelli, Ferraguti, Mariani, Bruzzi, Mantovani ed altri.

*** Guido Carocci nello stesso numero di *Arte e Storia*, prende in esame le pubblicazioni seguenti, riferendone favorevolmente: Giuseppe Locarini. **Brevi cenni storici sull' insigne santuario di Nostra Signora di Crea** (Casale, Tip. Giov. Pane, 1900); Dionigi Scano. **Per Cagliari Pisana** (Cagliari Sassari, Stab. Dessi, 1901); V. Lusini. **I confini storici del Vescovado di Siena** (Siena. Tip. L. Lazzeri), in *Bullettino Senese di Storia Patria.*

*** Nella *Nuova Antologia* de' 16 agosto u. s., il dott. G. Frizzoni pubblica una dotta recensione della nuova opera: **Titian,** von Georg Gronau. Mit zwei Bildnissen (Berlin, Ernst Hoffmann & C.°, 1900); nel fascicolo del 1° ottobre 1901, stampa un ampio articolo intorno al volume, splendidamente illustrato: **La sculpture fiorentine. Le VXI° siecle et les successeurs de l' ecole fiorentine** (Florence, Alinari frérer), di Marcel Reymond.

Basilicata.

*** Giambattista Guarini nella *Napoli nobilissima* del giugno scorso, sotto il Titolo: **Chiesette medievali in Basilicata,** discorre della chiesa della « Madonna della Foresta », e della cappelletta di S. Biagio. scavata nel masso. La prima contiene, tra altro, avanzi di antiche pitture, ricoperte di bianco, ed iscrizioni del 1400, del 1500, del 1600, e 1700; la seconda risale molto probabilmente al 1100 o al massimo al 1200 e presenta anch' essa avanzi di antiche pitture « di chiaro stile bizantino ».

Emilia.

*** Nella *Rassegna d' Arte* di luglio scorso Georges Garnier pubblica le fotografie di tre tavole ch' egli attribuisce indubbiamente a Marco Palmezzano. La prima è l' *Annunciazione* che si trova nella Galleria lateranense; la seconda un' altra *Annunciazione* in possesso della Congregazione di Carità di Carpi; e la terza una pala d' altare che si trova disgiunta in tre diverse parti a Ravenna, e cioé quella centrale con la Madonna, il Bambino, le sante Barbara e Caterina e i santi Giovanni e Apollinare in un guardaroba del palazzo arcivescovile di quella città, la lunetta col Cristo morto, sorretto dalla Madonna e da S. Giovanni, nella sagrestia del Duomo, e due frammenti di predella all' Accademia di belle arti della stessa città. Della terza il Garnier pubblica soltanto la lunetta, insufficiente, almeno per chi non conosce

il resto della pittura, per poter dire se egli siasi bene apposto o no, chè, anzi, da quel che la riproduzione ci presenta dovremmo escludere in modo assoluto nel quadro di Ravenna l' opera del maestro forlivese. In modo assoluto poi, è da respingere l' attribuzione al Palmezzano dell' Annunciazione di Carpi, la quale, stando all'illustrazione offertaci dal G., non appalesa nulla, assolutamente nulla di ciò che è maniera, espressione e composizione del Palmezzano. Gradiremmo che il sig. G: esponesse le ragioni per cui egli crede di riconoscere quale opera indubbia del forlivese il quadro di Carpi. Conveniamo invece con l'autore dell' articolo per ciò che si siferisce all' Annunciazione del Laterano, le cui figure specialmente, compreso il gruppo in alto dell'Eterno Padre circondato da cherubini, hanno riscontri in varie opere sicure di Marco Palmezzano.

⁂ A pag. 107 di detto fascicolo A. Balletti dà notizie, col mezzo di documenti d' archivio, intorno ad **Alfonso Ruspaggiari, medaglista del secolo XVI,** nato e battezzato a Reggio Emilia il 28 luglio 1521. Il B. assegna al nostro un gruppo di medaglie del secolo XVI contrassegnate con le lettere A. R; ma non crede sia prudente assegnargli altre opere segnate con la sigla A R. Corredano il dotto e accurato articolo la riproduzione di due belle medaglie.

Lazio.

⁂ Dei **nuovi affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere** dà notizia in un importantissimo articolo inserito ne *L' Arte* (a. IV, fasc. VII-VIII) Federico Hermanin. Gli scavi fatti di recente nel pavimento del coro, a Santa Cecilia, nel rinfianco della volta, sino all'imposto di questa sopra alle porte d' ingresso della chiesa, hanno dato splendidi risultati e gli avanzi d' affreschi scoperti presentano ora, quasi completa, la grande composizione dipinta a fresco dal Cavallini sulla parete interna della facciata di detta chiesa.

« Immediatamente al disotto dell' aiuola che circonda Gesü, così l' H., è venuto alla luce un altare sormontato da una croce ed ornato cogli strumenti della Passione di Nostro Signore; la lancia, la spugna, il vaso d' aceto, il martello, i chiodi, gli staffili. Ai lati dell' altare, due per parte, stanno quattro grandi angioli, vestiti di tunica celeste e di pallio bianco, i quali suonano entro lunghissime tube. Presso gli angioli di destra sono dipinti, in atto d' umile preghiera, i due santi diaconi Stefano e Lorenzo, che precedono lo stuolo dei Beati ascendenti all' eterna luce. Tre cherubini gridano alla patria celeste i redenti divisi in tre gruppi. Nella prima schiera sono uomini di varia condizione, vecchi e giovani; nel secondo ecclesiastici, fra cui tengono il

primo luogo un papa ed un vescovo, nel terzo tutte donne che hanno il capo o cinto di corona gemmata, forse ad indicare semplicemente il loro stato di beatitudine, o ravvolto in veli che hanno del monastico. A sinistra tre angeli con grandi ali rosse e verdi cacciano i dannati verso l'inferno, di cui nell'estremo angolo, proprio là dove per l'imposto della volta è spezzato l'affresco, appariscono le balze scoscese sparse di lunghe fiamme rosse. Degli arcangeli uno affronta i miseri reietti colle mani aperte, l'altro li investe coll'asta ed il terzo atterra con la punta della sua lancia il demonio che apparisce frammentario, con gran corna ed unghioni. La scoperta di questi nuovi affreschi spiega facilmente la rappresentazione di Gesù in trono circondato dalla corte degli apostoli e dalla gloria degli angioli. Egli è raffigurato come giudice nel supremo giudizio, che dividerà i buoni dai cattivi ».

Il paragone di queste pitture con i musaici dell' abside di Santa Maria in Trastevere, del Cavallini, persuade il dotto critico che al Cavallini stesso e non ad altri debbano attribuirsi le pitture del coro di Santa Cecilia, e tutto fa credere a ciò che scrisse nel suo *Commentario* il Ghiberti quando asseriva che Pietro Cavallini « nobilissimo maestro dipinse tutto di sua mano Santa Cecilia in Trastevere ».

Gli affreschi scoperti lungo le due pareti laterali del coro al disopra dei primi pilastri della navata centrale, colle rappresentazioni del *Sogno di Giacobbe* di *Esaù al letto d' Isacco* e dell' *Annunciazione di Maria Vergine* appalesano la stessa mano del Cavallini, al quale si accompagna qualche timido allievo, ed offrono nuovi argomenti di rassomiglianza, anzi di strettissime relazioni di colore, di disegno e di composizioni con i musaici di Santa Maria in Trastevere.

Nel volume V delle *Gallerie nazionali*, che uscirà prossimamente, l'Hermanin pubblicherà, con copia di particolari e di riproduzioni, le sue ricerche sull'opera del Cavallini; intanto crede di poter stabilire che le pitture di Santa Cecilia seguono cronologicamente ai musaici di Santa Maria in Trasteverde e sono forse di poco anteriori all'affresco dell'absida di San Giorgio in Velabro, che la tradizione soltanto attribuisce a Giotto, ma che per affinità stilistiche evidentissime con gli affreschi di Santa Cecilia è da assegnarsi pure a Pietro Cavallini.

Si avrebbero quindi a Roma tre opere del pittore romano, « il vero novatore dell'arte italiana », e, approssimativamente, tre date: i musaici di S. M. in Trastevere del 1291, gli affreschi di S. Cecilia, che l'H. crede di poter porre tra il 1291 ed il 1294, e la pittura dell'abside di San Giorgio in Velabro, che non può essere stata incominciata prima del 1296.

Risponde poscia allo Zimmermann, il quale scrisse in proposito de' musaici di S. M. in Trastevere, che il Cavallini non è da considerarsi che quale esecutore materiale di quelle composizioni, e che il

giovine Giotto e non altri puó essere stato l' esecutore dei cartoni. Se lo Zimmerman, osserva l'H., avesse avuto la fortuna, prima di scrivere, di vedere gli affreschi trovati a Santa Cecilia, avrebbe dato ben altro giudizio intorno al valore di Pietro Cavallini. Chè le relazioni di questo maestro con Giotto sono ben diverse da quelle che fantasticamente descrisse il Vasari, « poichè non Cavallini trasse ammaestramenti da Giotto, ma questi, ammirando la potenza del vecchio maestro romano, ne seguì in qualche modo la maniera ». E tale asserto il N. sostiene, sin da ora, con ragioni che soltanto coloro i quali guardano alle cose superficialmente, potrebbero giudicare di poca importanza, mentre non possono non richiamare l' attenzione di quanti tra noi s'interessano con amore dell' arte nostra.

*** Ettore Bernich in una lettera al Direttore di *Napoli nobilissima* (luglio, 1901) fa osservare che nella lettera di Pietro Summonte, ristampata nel fascicolo 12, vol. VII della stessa *N. n.* é detto tra altro che Gasparo Romano « *si donò all' architettura, et lavorando nella casa del Cardinal di S. Giorgio,* qui paucis ante annis obiit, cascò dalla fabbrica e morse ».

Il palazzo del Cardinal di S. Giorgio prese poi il nome della Cancelleria; quindi, soggiunge il B., Gasparo Romano fu dunque l'architetto di detto palazzo, non il Bramante, come si è creduto per molto tempo e si continua a ripetere dalle guide. Il Bramante venne a Roma nel 1500, quando la costruzione di quel palazzo era molto avanzata, e, se morì, ne avrà diretto il completamento.

Ettore Modigliani, ne *L' Arte* (fasc. VII-VIII, 1901) di Roma, riporta la notizia del Bernich e aggiunge: « La notizia sarebbe importante, e verrebbe a troncare d' un colpo l'antica questione, anche recemente dibattutasi fra il Geymüller, il Müntz e D. Gnoli; ma dobbiamo senz'altro dalle parole del Summonte trar l'illazione che Gaspare, che era stato fino miniatore, fosse l' *architetto* del palazzo, l' autore del disegno di esso, o non dobbiamo piuttosto supporre che egli prestasse l' opera soltanto come architetto-coadiutore nei lavori di costruzione del palazzo stesso? Credo sapere che presto sará dato alla luce un documento in cui si parla veramente dell' Autore del palazzo della Cancelleria; comunque sia il passo del Summonte va studiato con ogni attenzione e corroborato da ricerche sulla personalità dell'artista che certo ebbe una parte del lavoro ».

*** Dell' opera di prossima pubblicazione: *La Scoltura a Roma nel Quattrocento* », che vedrà la luce coi tipi dell' editore Hoepli, Ladislao Fraschetti stralcia un capitolo, pubblicandolo nell'*Emporium* (agosto, 1901), che intitola: **Una disfida artistica a Roma nel Quattrocento,** illu-

strandovi quel maestro Paolo Romano, fiorito sulla fine del Trecento, che ci mostrò con le sue opere il primissimo risorgimento artistico nella città dei papi. Studiate e descritte con diligenza le principali sculture di Paolo Romano, e narrate con sintesi felice le condizioni in cui trovavasi sullo scorcio della prima metà del secolo XV la scoltura romana, ci narra il F. i particolari della disfida curiosa, provocata dall'invidia suscitata negli artisti forastieri che operavano allora in Roma per l'allogazione della statua di San Paolo allo scultore romano, fra lo stesso Paolo Romano e Mino del Regno, come dice il Vasari e sostiene il nostro, e non Mino da Fiesole come vorrebbero lo Tschudi, ed il Leonardi. Lo stemma, sul frontone della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli in piazza Navona, sostenuto da due angioli di diversa fattura che recano rispettivamente le leggende *Opus Pauli* e *Opus Mini* fu il campo della sfida fra i due campioni dell'arte. Se non che, osserva il F., Mino da Fiesole non è da confondersi con l'autore dell'angelo con la leggenda *Opus Mini*, chè « l'arte di codesto artista naturalistico per eccellenza che raffigura la Vergine come una pietosa villanella e fa angioli dagli occhi vivi e violenti e dalla bocca sensuale, è assai lontana in verità dalle ieratiche vergini del Fiesolano ».

A Mino del Regno vanno restituiti, secondo il F., anche gli angeli, in particolar modo quello che si libra in alto a manca del quadro della Natività, che adornano il ciborio in Santa Maria Maggiore, di quel ciborio nel quale si distinguono non meno di quattro artisti diversi; e non potrebbe essere altrimenti soggiunge il Fraschetti, dato il gran numero di sculture che importava il disegno di esso dato da Mino da Fiesole, al quale si deve soltanto il quadro con la Vergine col nome del maestro, il Busto del Redentore e le due nicchie che fiancheggiano la Vergine in gloria, dove sono rappresentati il cardinaled'Estouteville ed altri personaggi sconosciuti. Altra opera bella e sana che reca tutte le ratteristiche dell'arte di Mino del Regno, contesta di studio naturacalistico e insieme di convenzionalità tecniche, é un quadro marmoreo dell'altare della chiesa romana di Santa Balbina rappresentante il Crocifisso tra la Vergine e S. Giovanni; opera proveniente dal Vaticano, dove ornava l'altare del cardinal Pietro Barbo, arciprete di San Pietro, poi Paolo II.

Numerose e nitide illustrazioni stanno a corredo dell'importante capitolo del Fraschetti, la cui lettura fa vivamente desiderare agli studiosi la prossima opera di lui dedicata alla scultura a Roma nel secolo XV.

Lombardia.

*** Di **un'opera di Ambrogio de' Predis** discorre in *Rassegna d'Arte* (Milano, maggio 1901), CHARLES LOESER. Illustra cioè il ritratto di

Francesco Sforza, posseduto dal sig. Beattie di Glasgow, di mano del de Predis, riproducendo l' immagine dello Sforza, fanciullo di circa sette anni, insieme con lo schizzo originale dello stesso ritratto conservato fra i disegni leonardeschi dell' Ambrosiana di Milano, e con un altro disegno della medesima raccolta: « lo studio per la testa del primogenito di Lodovico Sforza, Massimiliano », che il Loeser attribuisce ad Ambrogio, principale autore, secondo lui, del noto quadro di Brera, rappresentante la Vergine circondata da quattro santi, Lodovico il Moro, sua moglie Beatrice e i due figli in ginocchio ai lati del trono.

*** **Un affresco di scuola lombarda** descrive ed illustra Francesco Malaguzzi nella stessa *Rassegna* (luglio, 1901). La pittura rappresenta nel centro il Redentore che incorona la Vergine; « i due personaggi son seduti dinanzi a un ricchissimo tabernacolo fatto a logge sormontato dalla divina Trinità; gruppi d' angioli, parte sulla base del tabernacolo, parte librantisi nello spazio, suonano diversi strumenti in un accordo celeste ». Intorno, entro separati scomparti le figure di quattro santi vescovi. La grande composizione si conserva presso i signori Grandi a Milano (Corso Venezia) e proviene dall' antica chiesa di S. Primo a Pavia. Tolta accuratamente dal catino dell' abside di detta chiesa e trasportata su tela, « aspetta solamente di essere ricomposta in un locale adatto nel quale possa venire comodamente ammirata ». Autore del dipinto è senza dubbio, secondo il M., Bernardo Butinone da Treviglio.

*** **L' Architettura a Cremona nel rinascimento.** Con questo titolo lo stesso F. Malaguzzi pubblica un articolo illustrato nell' *Emporium* dell' ottobre u. s. Tratta in esso dei monumenti edilizi che rimangono tuttora nella caratteristica città lombarda, promettendo di parlare anche delle opere di scultura in un prossimo studio che abbraccerà tutta la regione lombarda. E incomincia con la illustrazione del vecchio palazzo comunale di Cremona, del secolo XIII, narrandone le vicende, i rifacimenti, le modificazioni, le aggiunte. Negli ultimi anni del secolo XV anche la facciata del Duomo subì, con un restauro radicale, modificazioni importanti secondo un progetto « di maestro Alberto da Carrara ingeniero ». I lavori furono iniziati e ultimati con grande rapidità *a ornamento et ellegantia de la piaza* per desiderio di Lodovico il Moro, del quale il M. riproduce una lettera relativa alla nuova facciata del tempio, e intorno a cui raccoglie ed offre ai lettori molte notizie di fatto e nomi d' artisti che concorsero dopo, ne' primi anni del cinquecento, con le opere loro all' ornamento della grandiosa costruzione.

****

Si ferma sopra tutto il N. sui due busti di Francesco Sforza e di Bianca, sculpiti da Pietro da Rho per la detta facciata, ma di cui oggi non si ha più notizia. Dello scultore Pietro da Rho e della probabilità dell' esistenza di due artisti omonimi che in quel tempo lavorarono a Cremona, uno dei quali si rivela in alcune opere seguace diretto della maniera dell' Amadeo, dirà altra volta.

Accenna quindi alla casa costrutta nel sec. XVI da Cristoforo Stanga e a quella dei Raimondi; poi si ferma davanti alla ricca porta, dello scorcio del secolo XV, che dà accesso agli appartamenti del palazzo comunale, ed in cui l' arte dell' Amadeo si palesa evidentemente in tutti i particolari decorativi, dalle due figure della *Giustizia* e della *Temperanza*, alle sagome dei fregi nelle candeliere, ecc. E poichè dai confronti di questa porta con quella di casa Stanga si può dedurre che questa di Cremona ispirò l' autore della porta passata al Museo del Louvre, il M. crede di poter ripetere « che la porta degli Stanga possa attribuirsi veramente a Pietro da Rho, che fu visto lavorare precisamente nel palazzo di messer Cristoforo, al quale la porta in questione apparteneva, e scolpire colonne *cum figuris et aliis necessariis*, come era sua abitudine ».

La porta, veramente splendida, del palazzo comunale di Cremona, che il M. illustra e dà all' Amadeo, è riprodotta insieme con diversi altri monumenti della città, fra cui il cortile del palazzo Stanga, il cortile del Monte di Pietá, entrambi con ornati bellissimi di terra cotta, il palazzo Raimondi, ora Trecchi, che il N. studia ed illustra con l' abituale diligenza servendosi di numerosi documenti d' archivio, ignoti finora, alla maggior parte degli studiosi di cose dell' arte.

Così termina accennando ad un altro palazzo Trecchi che sorgeva in piazza Garibaldi e di cui restano ben poche tracce; ad una casa in via dritta a S. Vincenzo adorna con un ricco fregio in cotto; ad un' altra in via Rebuello di quel tipo che comunemente si chiama bramantesco; al piccolo oratorio del 1503 del *Cristo Risorto*, ottoganale, bramantesco; alla chiesa di S. Domenico, alla cui decorazione lavorarono numerosi artisti del 1477 al 1518; e al chiostro degli Umiliati che « ha la bellezza di stile della prima maniera di Bramante ».

*** Nel n. 272 del *Corriere della Sera* (4-5 ott. 1901) leggesi il seguente importantissimo articolo di *Polifilo*, intorno a **Bernardino Luini e l' anno della sua morte**. — Anche durante l' imperversare della decadenza dell' arte, vi fu un artista del rinascimento che al pari di Leonardo ebbe il privilegio di non veder smarrito il prestigio del nome suo. Nel seicento, l' imbianco si stendeva inesorabile sulle pareti delle chiese, sugli affreschi del Foppa, del Butinone, dello Zenale, del Civerchio: ma le pitture di Bernardino Luini nelle chiese di Lombardia riuscivano a

sfuggire alla sorte comune, mentre il cardinale Federico Borromeo dava un' altra testimonianza della superiorità della sua mente il giorno in cui, malgrado il prevalere dell' arte di Daniele Crespi, del Morazzone, dei Fiammenghini, si mostrava sollecito nell' opera di sottrarre all' estrema rovina gli affreschi del Luini, come egli stesso si compiace ricordare in data 1625: « exempla Luini operum que cum vetustate dilaberentur, exciderenque tectoriis, exprimenda curavimus, atque hinc inde collegimus ».

Perchè mai questo singolare prestigio? Gli è che l' arte del Luini ebbe, al disopra del suo valore intrinseco, una attrattiva tutta personale, di grazia e di ingenuità, che alle masse si imponeva per il mirabile e spontaneo contemperarsi del sentimento religioso, colla riproduzione sincera, umana del vero, di modo che il pensiero del pittore si afferma senza dover ricorrere, nè alle esagerazioni del misticismo proprie della pittura prima del 1500, nè a quelle esagerazioni del realismo che non dovevano tardare a segnare la decadenza dell' arte.

Singolare figura d' artista, il Luini: di lui non si hanno dati biografici, e quanto, all' infuori dell' opera pittorica, ricorda il corso della sua esistenza si riduce, si può dire, a poche annotazioni di pagamenti a lui fatti per dipinti a fresco, in Milano, a Saronno, Chiaravalle, Lugano. Nè l' anno della nascita, nè l' anno di morte, nè la patria, nè le condizioni di famiglia ci è concesso di conoscere: è semplice tradizione, più che altro, avesse tre figli, il primogenito dei quali di nome Aurelio, era pittore come gli altri due, Evangelista e Pietro, ma di maggiore abilità, poichè il Lomazzo, coetaneo di Aurelio, in uno dei suoi *Grotteschi*, stampati a Milano nel 1587, dopo di aver rivolto degli elogi a Bernardino Luini ed all' arte sua, aggiunge:

« E a questa meta
Ciascun de i tre vostri figliuoli, tra quali
Evangelista e Pietro sono uguali
Nel pinger: ma più vali
Tu Aurelio, la cui mente più alto aspira,
Come per l' opre tue si vede e mira. »

Le date estreme che abbracciano tutti gli indizi dell' attività di Bernardino Luini, sono gli anni 1512 e 1532, periodo che appare troppo ristretto per la feconda produzione dell'artista, comprendente qualche centinaio di opere fra tavole dipinte ad olio, ed affreschi; parecchie delle quali opere sono notevoli per la stessa loro dimensione. Così la tradizione, ed anche la leggenda, dovendo soddisfare la curiosità destata dal fascino dell' opera pittorica, cercarono in qualche modo di supplire alla deficienza di notizie positive: e nella figura di vecchio dalla barba fluente, che si vede in uno degli affreschi di Sa-

ronno, piacque alla fantasia popolare di ravvisare il ritratto dello stesso pittore, come parve spontaneo l'immaginare il poeta aiutato, nella tarda età, dai figli, e particolarmente dall'Aurelio, la cui morte ci consta essere venuta nel 1593, in base alla iscrizione funeraria già esistente nella chiesa di San Gerolamo in Milano.

Ma per avvalorare la tradizione che vuole sia giunto l'artista in tarda età, e per allargare al tempo stesso il periodo dell'attività pittorica oltre i confini di un ventennio, gli studiosi furono generalmente proclivi a fissare la data della nascita del pittore verso il 1470 e persino verso il 1460, sia per giustificare il senile auto-ritratto di Saronno, dipinto verso il 1529, sia perchè pareva che, col riportare l'inizio della carriera pittorica del Luini agli ultimi decennî del secolo XV, si rendesse più spiegabile il fatto che l'artista fosse riuscito ad affermare e mantenere intatta la propria personalità, prima che il prevalere dei maggiori maestri assorbisse le caratteristiche individuali in quelle maniere e scuole che generarono la rapida rovina dell'arte nei primi decennî del secolo successivo: e tale tendenza ad anticipare la nascita del pittore trovava anche un appoggio in un documento accennante ad un giovinetto Bernardino Luini prima del 1480.

Perciò, nel campo degli studî e delle induzioni intorno a Bernardino Luini, le date estreme della vita, si erano sempre più allontanate, rafforzando la tradizione dell'artista giunta ad una età quasi patriarcale, circondato dalla laboriosa figliolanza, da lui stesso cresciuta ed addestrata nella pittura.

Ma in mezzo a tale scarsità di dati di fatto, la quale in questi ultimi anni ebbe a stimolare le ricerche di molti studiosi, un documento venne in questi giorni alla luce, rimettendo in discussione ciò che si era ormai convenuto di accogliere, per quanto avesse semplice valore di tradizione. Si tratta di un documento che il signor Emilio Mazzetti trovò fra i rogiti del notaio luganese Domenico Carnevali, e che l'ing. E. Motta ha pubblicato integralmente ed illustrato nell'ultimo fascicolo del *Bollettino storico della Svizzera Italiana:* risulta da quel documento come in data 1 luglio 1532 fossero in Lugano pagate L. 100 ad « *Evangeliste filio quondam Magistri Bernardini de Luyno olim pictoris super mercede depingendi passionem Domini in ecclesia S. M. Angelorum* ». L'epoca della morte del pittore quindi, se non precisata, è limitata fra due date molto vicine: poichè, essendo noto un pagamento fatto in Saronno allo stesso pittore il 2 agosto 1531, si deve concludere che il decesso debba essere avvenuto fra l'agosto 1531 e il luglio 1532.

Con ciò cadono anzitutto, in modo definitivo, tutte le congetture sopra lavori eseguiti dal Luini dopo il 1532, alcuni dei quali si vollero spingere sin verso il 1550, in collaborazione col figlio Aurelio: ma

un' altra deduzione dobbiamo ricavare dal documento ora venuto in luce: poichè, come conciliare assieme queste varie circostanze, e cioè che il Luini fosse già avanti negli anni nel 1529 quando dipingeva a Saronno, avesse il primogenito Aurelio, solo nel 1530, e lasciasse tre figli morendo nel 1532?

La prima deduzione che si è tentati di formulare davanti a queste circostanze, sarebbe quella di mettere in dubbio che l' Aurelio Luini, morto nel 1593, sia figlio, e tanto meno primogenito, di Bernardino: ed il dubbio si troverebbe avvalorato dal fatto che — come osserva giustamente il Motta — la citata iscrizione funeraria indica la tomba « Aurelii Luini mediolanensis pictoris eximii » ma non accenna al nome del padre che pur avrebbe dovuto essere ambito titolo d' onore per il figlio; e la paternità non figura neppure nell' atto di decesso di Aurelio, ritrovato anni sono dal Motta. Non potrebbe essere quell' Aurelio un nipote di Bernardino, figlio di Pietro, o dello stesso Evangelista Luini, che nel 1532 riscuoteva il credito lasciato dal padre a Lugano, ed è quindi a supporre fosse maggiorenne a quell' epoca? Ammessa tale ipotesi, la vita di Bernardino si troverebbe svincolata da quella contraddizione di circostanze che risulta dall' ammettere il Luini già avanti negli anni nel 1529, come si vede nel tradizionale auto-ritratto di Saronno ed allietato da figliolanza non prima del 1530.

Perciò, dovendo dopo di aver preso atto del nuovo documento del 1532, riaprire il campo a nuove induzioni, si potrebbe pensare che il Luini avesse avuto solo due figli, Pietro ed Evangelista, e che l' Aurelio fosse figlio di uno di questi, il che non urterebbe del resto colla espressione già citata dal Lomazzo « ciascun dei tre vostri figliuoli » intendendo forse il Lomazzo di pareggiare nel nome di figliuoli quella discendenza diretta di Bernardino che aveva abbracciato le stesse tradizioni d' arte; e in tal caso, ecco che il pittore nostro può ancora prestarsi alla tradizione che lo vuole nato prima del 1470 e giunto alla tarda età del ritratto di Saronno.

Ma questa induzione è altrettanto accettabile nei riguardi dell' opera del pittore? La grandiosa composizione della Crocifissione in Lugano, quella moltitudine di figure sopra la vasta parete di oltre cento metri quadrati è ormai, in modo non dubbio, l' opera estrema dell' artista, il quale giunse in tempo a portarla a termine, ma non a riscuotere l' intero prezzo pattuito per l' opera sua. Ora, possiamo noi pensare che quella complessa manifestazione d' arte sia l' opera di chi tre anni prima si sarebbe effigiato negli affreschi di Saronno colla bianca barba fluente e dall' aspetto venerabile? O non è forse più persuasivo il ravvisare nella Crocifissione di Lugano l' opera di un artista ancora nel pieno vigore dell' età, e che durante la stessa esecuzione di quell' opera aveva riprovato le gioie della paternità? Questa ci sembra la

deduzione più logica, in base alla quale non vediamo alcuna difficoltà ad abbandonare definitivamente alcune circostanze che del resto avevano un valore di tradizione e nulla più: così noi non riterremo d'ora innanzi l'Aurelio come il primogenito, avviato dal padre ai segreti dell'arte, bensì come il figlio terzogenito, che in fasce allietò gli ultimi giorni di Bernardino, e che del padre non dovette neppure ricordare l'immagine: nel vecchio dell'affresco di Saronno, o dell'affresco di Santa Marta in Milano non riconosceremo l'auto-ritratto del pittore: infine ci persuaderemo più facilmente a racchiudere la carriera artistica del pittore nel ventennio che corre fra il 1512 e il 1532. Da tutto ciò la figura dell'artista ritrae maggiore fascino, come il valore intrinseco dell'opera sua si rafforza: poichè il Luini ci appare definitivamente come un pittore il quale si avviò all'arte sua quando Leonardo già aveva spiegato tutta la potenza e il fascino dello straordinario suo ingegno, e già esercitava quella influenza che aveva raggruppato intorno a lui numerosi allievi, o piuttosto imitatori: Bernardino Luini subì a sua volta quella influenza, ma non si asservì al grande maestro, del quale si può dire invece sia stato allievo spirituale. Fecondo, instancabile, pieno di grazia e di sentimento, eppur sempre umano, egli seppe, anche nei divarî dell'intrinseco valore delle sue opere, mantenere intatta la propria individualità: così non vi è opera sua che non gridi il suo nome, non susciti in noi quella caratteristica emozione per cui la figura dell'artista diventa familiare alla nostra mente.

Ma non sarà più, d'ora innanzi, quella dei convenzionali ritratti di Luini dal rugoso volto, dalla candida barba, dall'aspetto venerando: un'altra figura evocherà alla nostra mente il nome del Luini: quella di un uomo dalla fibra ancora resistente all'infaticata operosità, che deponendo il pennello col quale ha vinto tutte le difficoltà della creazione sua più grandiosa, muore nel pieno vigore dell'età, quasi sdegnoso di assistere al decadere dell'arte sua, e già sicuro di avere lavorato abbastanza per tener vivo l'interesse delle tarde generazioni, e per fare di questa regione lombarda, che ancora custodisce la maggior parte dell'opera sua, la meta degli studiosi di ogni nazione.

Marche.

⁂ **A proposito dell'orefice scultore Pietro Vanini di Ascoli** l'ing. C. Costantini, nell'*Arte e Storia* del 1 luglio 1901, descrive una bellissima croce stazionale dell'artista ascolano, posseduta dalla Cattedrale di Osimo. La croce va adorna « dalle due parti di figure a tutto rilievo lavorate da mano maestra, e così genialmente atteggiate da non guastare affatto la linea artistica dell'insieme e, nelle arie dei volti

espressive e caratteristiche ». Il vescovo Pompeo Campagnoni, il quale resse la Cattedrale osimana dal 1740 al 1774, la trovò in cattive condizioni e la fece restaurare. La croce reca la seguente iscrizione: *Petrus Vanini de Esculo f.*

Avverte il C. che nella Chiesa Collegiata di Monte Cassiano, un paesello poco lontano da Osimo, trovasi un' altra Croce stazionale simile, per dimensioni, a quella su descritta, ma con questa leggenda: LAURIUS DE ESCULO FECI M. CCCC. XIIII. Il C. non ebbe occasione di vederla, ma non appena gli sarà possibile sarà lieto di darne speciale notizia agli studiosi.

*** Nello stesso numero di *Arte e Storia* VITTORIO EMAN. ALEANDRI inserisce un breve ma importante articolo **sulla famiglia dei pittori Lorenzo e Giacomo di Salimbene da S. Severino-Marche,** unendovi l'albero genealogico della famiglia stessa, e un documento da cui si rileva, tra altro, che Lorenzo nacque nel 1371 e morì nell'ottobre del 1420. Lo scritto dell' A. è un ottimo contributo ed un aiuto prezioso per chi intendesse dedicarsi ad uno studio esauriente intorno ai due pittori insigni marchigiani.

*** **Bramante a Milano**. Con questo titolo LUCA BELTRAMI continua in *Rassegna d' Arte* (luglio, 1901) il suo studio sull' opera del grande architetto a Milano. Riferendosi ancora alla chiesa di S. Maria presso S. Satiro discorre, in base a documenti inediti, intorno alla cappella detta di San Teodoro che Bramante sin dal 1498 aveva avuto incarico di costruire da Ludovico il Moro, nella chiesa medesima. La cappella più non esiste, ma il B. con l' aiuto di un documento del 1511, ha potuto provare ch' essa doveva essere lo stesso braccio di destra della chiesa dove vedesi ancora una pietra tombale della famiglia Brivio.

Il B., dopo avere chiariti molti punti controversi, circa la ricostruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro, così riassume i risultati delle sue indagini ed arriva alla seguente ricostruzione delle vicende relative alla detta chiesa, ed a Bramante: « Nel 1479 veniva deciso il rinnovamento della chiesa di Santa Maria presso S. Satiro, la quale, sia per le caratteristiche dell' architettura, sia per tradizione viene considerata opera di Bramante; questi avrebbe proceduto anzitutto a costruire le tre navate, colla disposizione caratteristica del simulato sfondo prospettico del coro, e la navata trasversale di sinistra come collegamento della rinnovata chiesa colla parte antica, e cioè il il tempietto della Pietà, ed il campanile; solo più tardi, e cioè nel 1498, Bramante si accinse a completare la navata trasversale mediante il braccio di croce di destra, destinato ad essere la Cappella dedicata a S. Teodoro. Questa costruzione subì un ritardo per le vicende politiche del Ducato di Milano e per la partenza di Bramante: ma dal

1511 al 1514 venne condotta a termine per disposizione di Francesco Brivio, perdendo però il primitivo titolo di S. Teodoro. Tale complesso di vicende risponde alle poche memorie che ci fu dato di raccogliere, dalle quali rimane maggiormente identificata, nel nome di Bramante, una fra le numerose opere che, in Milano specialmente, colla qualifica di *Bramantesco* assegnata genericamente all'architettura del rinascimento, vennero attribuite all'architetto di Urbino ».

Napoletano.

*** **A proposito dei pavimenti maiolicati del XV e XVI secolo delle chiese napoletane,** Giovanni Tesorone pubblica un dotto articolo, in forma di lettera, indirizzata a G. Ceci, nella *Napoli nobilissima* dell'agosto s,, per dimostrare che, se non tutti, parecchi fra i pavimenti più antichi di dette chiese non sono riferibili a fabbriche napolitane. E ciò dimostra malgrado il documento rinvenuto da mons. Oderisio Piscicelli-Taeggi, Gran Priore della Basilica Palatina di Bari, col quale si prova che nel Cinquecento viveva in Napoli un *Luca Judice* o *Jodice* maiolicaro tanto valente e famoso da essere chiamato in Bari ad eseguire pella cripta della Basilica di S. Nicolò il pavimento maiolicato. Dice come a ben poco si riduce l'importanza del fatto che Jodice si recasse a Rutigliano, tenimento della Baronia di S. Nicolò, dove ebbe creta, legna, fornaci e quanto altro gli occorreva per condurre a termine li *mattuni pintati,* quasi a dimostrare la difficoltà, per que' tempi, di spedire tali opere di lontano; poichè il Tesorone dimostra come dalle principali fabbriche di Toscana, di Romagna, delle Marche e dell'Umbria pervenissero lavori maiolicati a Roma, a Milano a Napoli, e via dicendo, nello stesso periodo nel quale il maestro napolitano passò a lavorare a Bari. Anche è da considerarsi il fatto che mentre in quasi tutte le fabbriche su mentovate le mattonelle trovano ampio riscontro artistico e tecnico nel tipo dei vasi, dei piatti, delle coppe, degli orci delle stesse fabbriche, le mattonelle che abbiamo nelle chiese e nei Musei di Napoli non hanno « corrispondenza di sorta alcuna, anzi neppure la menoma coesistenza con prodotti similari utili e belli »; senza poi aggiungere, d'altra parte, che le stesse difficoltà dei trasporti « vaniscono al cospetto del pregio grandissimo in che si tenevano siffatte opere decorative e del valore materiale che loro si attribuiva da chi le ordinava e da chi le eseguiva ».

*** Intorno a **Due marmi figurati nel Museo Nazionale di San Martino** scrive anche in *Napoli nobilissima* (luglio, 1901) Vittorio Spinazzola. Il primo rappresenta, come dimostra lo S., la madre di Corradino e non Margherita di Borgogna, la moglie di Carlo I d'Angiò, come da

qualche tempo si era creduto e detto dalla critica più recente; l'altro é un bassorilievo rappresentante Ferdinando d'Aragona; una nobile figura a cavallo, con corona regale con la spada in pugno, e tutta ricoperta d'armi; e non la figura di un durazzesco, forse Ladislao, come ebbe a sostenere Lorenzo Salazar nella *Napoli n.* del marzo scorso. A corredo del proprio scritto riproduce lo Spinazzola tre piccole illustrazioni raffiguranti appunto i due marmi da lui nuovamente studiati ed un fregio delle Porte di bronzo di Castelnuovo con imprese di casa d'Aragona.

*** Segue, nello stesso fascicolo del periodico napoletano, GIUSEPPE CECI con la continuazione dello studio su **La Chiesa e il convento di Santa Caterina a Fornello,** trattandovi di opere d'arte dei secoli XV e XVI, anzitutto della lapide sepolcrale che Luigi Acciapaccia, cavaliere napoletano, apparecchiò a sè stesso. La figura dell'Acciapaccia è scolpita in bassorilievo e si mostra di profilo. Ne è autore, come scrisse il Filangieri di Candida, nel suo *Diario di Annibale Caccavello,* lo stesso Caccavello il quale la condusse nel 1552 e ne ricevè in pagamento cinquanta ducati. Discorre poi il C. del bel coro dietro l'altar maggiore nella chiesa di Santa Caterina, la più importante opera d'arte eseguita intorno alla metà del secolo XVI e di cui il nostro riproduce la parte centrale; del rivestimento in legno e dei panconi della sagrestia di detta chiesa eseguiti nel 1587 dal maestro Martino Megliori, l'autore della decorazione o rivestimento in legno della sagrestia di Santa Maria delle grazie a Caponapoli, eseguita anch'essa nella seconda metà del Cinquecento; di cinque quadri di pittori napoletani della stessa epoca; dei freschi del 1593 decoranti il chiostro, nelle lunette delle arcate, raffiguranti le storie delle due sante alle quali il convento era intitolato; e delle tombe degli Spinelli, di alcune delle quali furono autori certi Giannotto e Scilla, due scultori milanesi che oltre questi monumenti sepolcrali ai lati dell'altar maggiore, a loro attribuiti dal Celano, non lasciano altro ricordo nè nei documenti nè negli scrittori locali. Di tutte le tombe decoranti la chiesa di Santa Caterina dà il C. un cenno e di quella di Traiano Spinelli e di Caterina Orsini offre anche la riproduzione.

*** De **L'Accademia del Disegno,** dal 1815 al 1860, continua a parlare ANGELO BORZELLI; e dopo di lui, nello stesso fascicolo di *Napoli n.*, ANTONIO MARESCA DI SERRACAPRIOLA continua la illustrazione dei **Battenti di decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli,** del secolo XVI; descrive cioè l'unico battente in legno della piccola porta nella chiesa di San Lorenzo, che serve d'ingresso alla scala del pergamo; i battenti della porta principale della chiesa della Certosa di

S. Martino, ricchissima di ornamenti e di figure rappresentanti i più cospicui personaggi dell' Ordine certosino; i battenti della chiesa di S. Crispino e Crispiniano fondata dalla comunità dell' arte dei calzolai nell' anno 1533; quelli della congrega di S. Giuda Taddeo e quelli infine posti a chiusura di un palazzo al vico Spezzano, n. 5, di grande interesse, benchè malconci e mancanti qua e là di molte parti, eseguiti molto verosimimente d' ordine del cardinale Pietro Pacecco nel 1533.

*** Coi tipi Richter & C.° di Napoli è stata pubblicata la **Guida Illustrata di Castellammare di Stabia** per cura di Michele Salvati; un elegante volumetto ricco di illustrazioni nitide. Notevole per gli studiosi dell' arte l' articolo dedicato al *Santuario di Pozzano* (secolo XV), corredato dalla riproduziono di un S. Francesco di Paolo, di Giulio Romano e dalla Glorificazione di S. Francesco, grandiosa composizione di Giacinto Diano. Anche al *Castello Angioino* (secolo XIII) dedica il N. alcune pagine, riproducendone gli avanzi vetusti, al Duomo, ricco di quadri pregevoli, alla chiesa del Purgatorio ed a quella del Gesù.

*** Nel fascicolo VI (1901) di *Napoli n.*, il predetto sig A. Maresca di Serracapriola continua lo studio sui **Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli** descrivendo con l' usata diligenza la porta della chiesa di Donna Romita e quelle della sagrestia di S. Domenico Maggiore, l' una posta all' ingresso dell' antico tesoro e l' altra della scala che conduce alla tribuna, le quali si possono ritenere come sculpite nel 1594, nell' anno cioè in cui il viceré di Napoli D. Giovanni di Zunica riordinò, per ordine di Filippo II, le tombe reali della sagrestia di S. Domenico Maggiore. Descrive poi la bella porticina a due battenti intagliata, dello stile di transizione fra il Cinquecento ed il Seicento, della gentile e sontuosa cappella di S. Filippo Neri nella chiesa dei Girolimini.

*** A p. 91 e segg. di detta rivista, Eustachio Rogadeo, in un interessante articolo intitolato: **Nell' arte del marmo,** sulla corporazione degli scultori e marmorari del secolo XVII, da cui trae argomento per discorrere di artisti napoletani che operarono dal 1618 al 1636, ci offre notizia di un processo contro un tale Costantino Marasi, uno dei più valenti marmorari di quel tempo, intentato nel 1636 dai consoli dell' arte del marmo, perchè il Marasi « non volle rilasciare a beneficio della Corporazione il dritto di una cinquina per ducato, stabilito nel capitolo XV degli statuti », sul prezzo di due lavori da lui eseguiti: la decorazione con marmi della cappella della Madonna nella chiesa dei canonici di S. Maria Maggiore di Capua, e quella di un' altra decorazione commessagli dai confratelli di Maria della Santella della stessa città.

Piemonte.

*** In una tavola pressochè ignota finora agli studiosi e che si conserva nel Duomo di Asti, il dott. DIEGO SANT'AMBROGIO poté leggere questa iscrizione: GADULFUS DE ROCETTO PINXIT 1501 OPUS. La pittura rappresenta Sant'Anna e la numerosa discendenza delle sue tre figlie dal nome di Maria, ed appalesa, tanto per la composizione quanto per stile e per tecnica, molte affinità col maestro che dipinse la tavola in cinque scompartimenti, col medesimo soggetto, che si conserva nella Cappella della famiglia Cellai-Pino, ora della marchesa Massola, nella chiesa di Sant' Antonio di Casale. Ma com' è noto, la tavola di Casale é attribuita al pittore casalese Martino Spanzotta, il maestro del Sodoma Onde il S. A. richiama l' attenzione degli studiosi sulla bella pala d'altare di Gandolfo, anche « perchè si rinnovino al caso indagini in Casale per meglio accertare se anche l'ancona, tanto affine a quella d' Asti, della chiesa di Sant' Antonio, non sia alla sua volta dovuta allo stesso Gandolfo o Gandolfino apparentemente della scuola d' Alba, anzichè a Martino Spanzotta ». **Una tavola pittorica del 1501 nel Duomo di Asti** è il titolo dell' articolo col quale il S. A. illustra, nel n. 17 (1901) di *Arte e Storia*, la preziosa pittura di Gandolfino.

Puglia.

*** Nel fascicolo VIII (agosto, 1901) di *Napoli nobilissima* ETTORE BERNICH ci presenta lo schizzo della cattedrale di Giovinazzo, parlando appunto dei campanili di detta chiesa, eretti verso la metà del secolo XII, e delle riparazioni, o, peggio, dei restauri che li deturparono; e, infine dei nuovi lavori eseguiti nel 1897 sotto la direzione dello stesso architetto Bernich, intesi a ridare al campanile dell' angolo a sud-est la sua forma originaria.

Toscana.

*** ALBERTO CHIAPPELLI, nel *Bullettino storico pistoiese* (anno III, fasc. 3) da notizia di alcuni **beni di Antonio del Pollaiuolo nel contado di Pistoia**, avendone trovato memoria nei ricordi di registri notarili pistoiesi dal 1484 al 1496 conservati nell' Archivio dell' Opera di S. Jacopo e nell' Archivio privato Rospigliosi di Pistoia. Si tratta di beni immobili che l' artista fiorentino il 26 marzo 1495 comprò per lire quarantaquattro da Michele di Nanni Cursenelli del comune di Quartarata, e di altri beni immobili che lo stesso Pollaiuolo, pochi giorni dopo il 6 aprile 1495 acquistò per lire undici da Salvatore di Menico di Nanni da Tizzana. Il ricordo tratto dall' Archivio Rospigliosi si riferisce al

modo di pagamento di un giovenco comprato da Pasquino di Piero da Vincio lavoratore di Antonio.

*** Dopo la notizia del Chiappelli, mons. GAETANO BEANI nello stesso *Bullettino* discorre **della Residenza nel Palazzo Comunale di Pistoia,** movendo dal 1174, l'anno in cui Andrea e Botricello, unitamente a P. Bondio, incaricati della amministrazione dei beni spettanti alla celebre cappella di S. Jacopo, furono i primi ad esser chiamati *Operai* e quella amministrazione fu detta *Opera*. Dove in principio gli *Operai* si radunassero non è noto con certezza; nel 1326 o poco dopo, ottennero dal Comune per loro residenza una parte del palazzo del Capitano; nel 1631 agli *Operai* fu assegnata la Pia Casa di Sapienza; poi passarono al convento delle monache di S. Nicolao, o S. Maria in Torre, riunite alle benedettine, che nel 1750 abbellirono e rimodernarono e quivi stettero finchè *l' Opera* non fu soppressa. Trovavansi ancora nel palazzo di piazza quando nel 1387 fecero dipingere « a Giovanni di Bartolomeo Cristiani dipintore, la volta e lo Crocifisso, dentro l'audienza degli operai » e quando allogarono a Giov. di Pietro Mati e a Bartolomeo suo figliuolo la « Residenzia di testata » tutta di noce e con architettura d'ordine corintio, con intagli finissimi, molti de' quali, dorati per la sala dove si radunavano (Cfr. la nostra *Rassegna*, a. IV, pp. 69 e 70).

Chiude infine mons. B. riportando per esteso il bel documento che si riferisce alla « Residenzia », tratto dai libri dell' Opera di S. Jacopo, notando che il lavoro bellissimo fu trasportato nella gran Sala del Palazzo Comunale, quando l' *Opera* fu soppressa e riunita al suo patrimonio alla Comunità Civica nel 1777; che la « Residenza » stessa non servì come il B. aveva detto nel fascicolo I del *Bullettino* pistoiese al Gonfaloniere e agli Anziani, e neppure ai magistrati nell' esercizio della giudicatura civile, come dice il Tolomei nella sua *Guida* a p. 48.

*** **Michelangiolo e la facciata di S. Lorenzo in Firenze, disegno e note inediti,** è il titolo di uno studio che LUCA BELTRAMI inserisce in *Rassegna d' Arte* dal maggio u. s. Il disegno, che si conserva nella raccolta Bianconi di Milano, e di cui il B. presenta il *fac-simile,* è segnato col nome di Michelangelo e rappresenta uno schema della facciata di S. Lorenzo, secondo il B. il quale lo riguarda « come lo schema tracciato per l' esecuzione del secondo modello in legno, schema che lo stesso Michelangelo corredò di indicazioni *mss.* tendenti a precisare alcune varianti da lui ravvisate necessarie ». Accompagnano lo scritto altri quattro schizzi relativi alla facciata di S. Lorenzo della Galleria Buonarroti di Firenze.

*** Nel n. 13 (1901) di *Arte e Storia* F. Frizzoni discorre di un volume di Luisa M. Richter, illustrante la città di Siena; un volume in 8 grande, di 188 pagine, che offre largo e gradito pascolo alla mente e all' occhio col suo testo intercalato di numerose zincotipie, stampato dall' editore E. A. Seemann di Lipsia.

*** Nel numero 16 dello stesso periodo fiorentino Pasquale Nerino Ferri pubblica un breve articolo intitolato: **Di un disegno inedito attribuito a Michelangelo** per dire le ragioni per le quali è mosso a dubitare che il disegno della raccolta Bianconi del civico Archivio di Milano, riprodotto in zincotipia da Luca Beltrami nella *Rassegna d' Arte* del maggio scorso, possa essere di mano di Michelangelo. Giovi notare in proposito che il Beltrami nella *Rassegna d' A.* del settembre u. risponde all' egregio Ispettore della RR. Gallerie di Firenze, Pasquale Nerino Ferri, sostenendo che il disegno da lui pubblicato insieme con altre illustrazioni nell' articolo intitolato: *Michelangelo e la facciata di S. Lorenzo in Firenze; disegno e note inediti*, egli crede senza dubbio del grande artista fiorentino e non si possa attribuire, come vorrebbe il Ferri, a Bastiano da Sangallo detto Aristotile.

*** Per l' inaugurazione della statua in bronzo di Giotto a Vicchio di Mugello lesse uno splendido discorso Guido Mazzoni il giorno 8 settembre scorso. Il dotto lavoro, intitolato: **Giotto,** è riprodotto nel fascicolo 9 (anno IV, 1901) della *Rivista d' Italia.*

*** Intorno al quadro rappresentante la « Vergine delle Rocce » attribuito a Leonardo da Vinci e rinvenuto ad Affori presso Milano, dobbiamo notare diversi articoli inseriti in giornali e riviste dal dott. Diego Sant' Ambrogio, l' operosissimo e benemerito illustratore delle opere d' arte di Lombardia.

Oltre gli articoli stampati ne *La Lega Lombarda*, incominciando da quello del 22 aprile u. s., segnaliamo lo studio inserito in *Rassegna d' Arte* (giugno, 1901): **La Vergine delle Rocce ad Affori e nella Scuola leonardesca** (con due incisioni): e quello pubblicato in *Arte e Storia* (settembre, 1901) intitolato: **Sul rinvenimento ad Affori presso Milano della « Vergine delle Rocce » di Leonardo da Vinci.**

*** A. Filangieri di Candida pubblica nel numero 20 di *Arte e Storia* (Firenze, 1901) un dotto articolo dimostrando che la **colossale testa di cavallo in bronzo del Museo Nazionale di Napoli,** non è opera antica, come hanno creduto sin qui anche illustri archeologi, ma sibbene del Rinascimento e che molto probabilmente essa appartiene al grande Donatello.

*** La Pinacoteca di Brera acquistò, or non è molto, **una tavoletta di Benozzo Gozzoli,** rappresentante un miracolo di S. Domenico. Nel n. 5 della *Rassegna d'Arte* GIULIO CAROTTI riproduce e discorre della tavoletta preziosa facente parte in origine, molto verosimilmente, della predella di una pala d'altare eseguita in Firenze per la Compagnia di San Marco, la cui tavola centrale si ammira nella Galleria Nazionale di Londra. « La tavola completa, così conclude il C., dalla Compagnia di San Marco, era passata nell' ospizio dei pellegrini e si trovava ancora nel loro refetorio nel 1757. Nel 1775 gran parte dell' edificio era rimasto incorporato nel palazzo dei Pucci in Via San Gallo e la tavola indi passata nella famiglia dei Rinuccini, venne poi nel 1855 ceduta alla Galleria Nazionale di Londra. Può darsi che la predella fosse andata divelta e dispersa fin dal 1775 ». Altra tavoletta del Gozzoli, con un miracolo di S. Zanobi, trovasi fra le più pregevoli opere della raccolta Kaun di Parigi, ed il C. crede che appartenesse alla stessa predella del quadro commesso al pittore dalla Compagnia di San Marco.

*** Nello stesso numero del periodico milanese, *Polifilo* inserisce un articolo intorno a **L' antica Casa della Porta in Novara minacciata di distruzione,** l' unica costruzione privata medioevale rimasta in Novara, esempio di quell' architettura in terracotta, che nel Piemonte e nella Lombardia raggiunse nei secoli XIV e XV, con razionale genialità di forme decorative, notevole sviluppo. La costruzione viene attribuita al Cardinale Ardicino Della Porta ed appartiene ai primi anni del secolo XV. Completano l'articolo di *Polifilo*, in difesa de' sacrosanti diritti dell' Arte e contro il più egoistico interesse di quanti hanno in dispregio le nostre memorie gloriose, il disegno di una finestra della Casa Della Porta ed un bel progetto di restauro della Casa stessa dell' ing. G. Bronzini.

*** Nel n. 6 di *Rassegna d' Arte* PAUL ERRERA in un dotto articolo intitolato **l' Accademia di Leonardo da Vinci,** corredato da diverse illustrazioni, combatte ad uno ad uno gli argomenti di quanti sostennero che Leonardo fondasse alla corte di Ludovico il Moro un' accademia scientifica dandole il proprio nome.

*** *Bullettino senese di Storia patria.* Anno VIII, fasc. I. — R. DAVIDSOHN pubblica l'estrato di un documento dell' Archivio segreto Apostolico Vaticano, in cui si fa il nome di un « Magister Thorus », orafo senese, che nel 1320 lavorava in Avignone per conto di papa Giovanni XXII. Di questo artista, che certo dovette esser valente, nessun ricordo è restato in patria. Avverte l' A. in nota che documenti, già e-

diti, mostrano che l' artista era alla Corte d' Avignone fino dal 1307. (Da *L'Arte*, fasc. VII-VIII, 1901).

*** A pag. 176 dello stesso *Bullettino*. LUDOVICO, ZDEKAUER stampa un articolo intorno alle **Opere di arte senese nella chiesa di San Giovanni fuor civitas di Pistoia.** L'A. reca un interessante contributo allo studio dei rapporti artistici tra Siena e Pistoia nel Trecento, pubblicando un inventario di tutto ciò che « di danaro, di paramenti, cose d'arte, reliquie e oggetti attinenti al culto » l' Opera di San Giovanni possedeva, e spigolando da altri inventari notizie d'opere eseguite per la chiesa da artisti senesi. Tra queste, notevole una tavola con la Madonna, eseguita senza dubbio in Siena verso il 1332 da Guido di Cino o Cinatti, ed un' altra tavola dipinta da Bartolomeo di Vanni e da un Francesco da Siena. Di Guido Cinatti e di Bartolomeo l' A. dà qualche notizia tratta dai libri della Biccherna.

Un' altra prova dell' ascendente esercitato dall' arte senese su i Pistoiesi è data dal fatto che nel 1332 il Consiglio generale di Pistoia deliberava che gli orefici lavorassero l' argento alla lega senese (Da *L' Arte*, fasc. VII-VIII, 1901).

*** Documenti importanti **sulla Chiesa di S. Sebastiano in Mantova** e sull' architetto **Luca Fancelli** pubblica in *Rassegna d' Arte* (giugno, 1901) STEFANO DAVARI.

*** Nel fasc. 7 di detto periodico J VOOD BROWN, il quale darà alle stampe, tra non molto, un volume sulla chiesa di S. Maria Novella, pubblica intanto un articolo intitolato **Cimabue e Duccio nella chiesa di S. Maria Novella,** toccando di alcuni problemi di somma importanza artistica, quale ad esempio quelli che riguardano il celebre quadro della Madonna posta nella cappella dei Rucellai che il frate Fineschi prima e, ultimamente, il Richter tolsero a Cimabue, credendo doversi riconoscere in essa il quadro commesso a Duccio di Boninsegna dalla Confraternita dei Laudesi.

*** Lo stesso numero di *Rassegna d' Arte* contiene, tra altro, un articolo di O. SCALVANTI nel quale sono esposte alcune brevi osservazioni di poca importanza, anche perchè inesatte, intorno alla figura di S. Bernardino da Siena che egli in alcune pitture quivi menzionate confonde e scambia con la figura del Beato Giacomo della Marca.

*** L' esposizione dei disegni, dei modelli e di tutto quanto è stato fatto dal Cinquecento ad oggi, circa **La facciata della basilica di San Lorenzo in Firenze,** esposizione inauguratasi solennemente la sera del 7 gennaio 1899, ed il recente concorso de' migliori artisti italiani per

la nuova facciata di detto tempio, hanno dato argomento ad un ampio articolo con cui J. Benvenuto Supino ne *L'Arte* di luglio-agosto (anno IV, fasc. VII-VIII) rende conto agli studiosi del concorso stesso, veramente notevole, facendo precedere l'importante scritto da molte ed utili notizie intorno alle vicende che subirono i numerosi e varii progetti che gli antichi artefici, incominciando da Michelangelo, idearono pel rivestimento della facciata di San Lorenzo.

A corredo del proprio lavoro il Supino riproduce, oltre i progetti dei concorrenti signori Emilio Marcucci, Dario Guidotti, Rodolfo Sabatini, Enrico Lusini, Cesare Bazzani, Guglielmo Calderini, Luigi Caldini, Edoardo Collamarini, quattro diversi disegni di Giuliano da San Gallo, che si conservano nella Galleria degli Uffizi, due schizzi di Michelangelo, della Galleria Buonarroti ed il modello in legno conservato all'Accademia di belle arti di Firenze.

Com'è noto, il comitato fiorentino per la facciata della R. Basilica di S. Lorenzo, esaminati i singoli progetti presentati al concorso, fra cui molti ve ne erano d'indiscutibile bellezza, deliberó di chiamare nuovamente a cimentarsi nell'ardua impresa gli architetti, in numero di sette, che riuscirono primi nel concorso, augurando che la nuova gara ci dia finalmente, come bene osserva il S., un progetto degno del monumento insigne e di Firenze.

*** Nel fascicolo II (1901) dell'*Annuario dei Musei prussiani* W. Bode dichiara, in un breve scritto intitolato: **Una statuetta di Michelangelo, rappresentante Apollo, nel Museo di Berlino,** che detto lavoro appartiene agli ultimi anni del maestro e che proviene dal Museo Borghese.

*** Col titolo **Leonardo da Vinci** (appunti su nuovi documenti), Francesco Malaguzzi stampa nella *Lombardia* del 21 febbraio u. s. l'interessante articolo che qui riportiamo: « Ecco un titolo che farà meraviglia a qualcuno. Dopo tante pubblicazioni di carattere storico, critico, analitico, sintetico, dopo che ogni periodo della vita del grande artista è stato sviscerato, anatomizzato sui documenti d'archivio pazientemente raccolti, chi avrebbe potuto credere che rimanesse ancora qualche cosa di inedito?

La figura di Leonardo è così gigantesca e il suo genio come pittore, come ingegnere, come idraulico, come scienziato, di mano in mano che cresce il numero delle pubblicazioni e degli studi, sembra aumentare vieppiù, sì da invadere, con la sua imponenza, l'intero campo del Rinascimento. E mentre il suo capolavoro pittorico, il *Cenacolo*, per forza di cose, va rapidamente scomparendo, la critica e la ricerca

storica, quasi pel bisogno di un qualche compenso, si attaccano avidamente alle altre poche opere d'arte del maestro e si discute con un calore inusitato nel tranquillo campo degli studi, sulla autenticità della *Vergine delle Rocce* di Parigi e su quella di Londra, e si pubblicano, con gran lusso di tavole, le opere scientifiche dell' artista, dalle quali il suo genio rifulge di luce nuova, e si ricercano, si studiano, si riproducono i disegni suoi o creduti tali: e la scuola Lombarda che mette capo a Leonardo è oggetto di studi, di dispute, di esposizioni perfino nella lontana Inghilterra, in cui, le mostre al *Burlington Fine Arts club* rivelano nuovi tesori d' arte e mettono il campo a rumore.

Per questo ogni contributo, per quanto modesto, alla miglior conoscenza dell' attività del maestro, riesce gradito e porta una pietra al futuro edificio della illustrazione completa ed esauriente del maggior genio di Lombardia.

Questo mi serve di scusa se il contributo mio, per ora, é modestissimo. E rimandando ad uno studio in altro luogo l' esame di qualche documento del tempo che può riattaccarsi alla biografia di Leonardo che, per sembrare di suo pugno, esige un accurato riscontro con la sua scrittura, mi limito qui a richiamar l' attenzione su due lavori suoi dei quali fanno cenno i carteggi sforzeschi che si conservano nel nostro Archivio di Stato.

L' uno è il progetto pel tiburio del Duomo di Milano.

Da quando nel 1390, pensando alla cupola e alla guglia, si era deliberato di ingrossare i quattro piloni della crociera a sostenere la mole da costruirsi in corrispondenza all' incrocio dei due corpi della grande fabbrica, i dubbi sulla resistenza dei piloni stessi si eran sempre rinnovati al momento di iniziare i lavori. In pieno quattrocento le discussioni erano ancora animatissime fra gli architetti, ma la fabbrica non progrediva. Ad acuire la questione venne un architetto da Strasburgo, Giovanni Nexemperger le cui vedute eran ben diverse da quelle dei costruttori lombardi che intendevano di ispirarsi nella costruzione, anzichè alle regole nordiche, agli esempi che avevan vicino, sopratutto alla Abazia di Chiaravalle. Il duca e i deputati alla fabbrica si rivolsero ad artisti toscani. E chiamarono Luca Fancelli, allora al servizio del marchese Gonzaga, Giorgio Francesco Martini da Siena, e quindi il nostro Bramante e Leonardo da Vinci. Quest' ultimo, dietro incarico avutone dal Consiglio, ideò un modello che fu rimunerato prima con lire 56, poi con lire 40 (1). In una lettera del segretario ducale Bartolomeo Calco a Lodovico Sforza, in data 10 giugno

(1) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano.* Vol. III, e Boito « *Il Duomo di Milano* » Milano, 1889.

1490 (1) si parla dei lavori per la *perfectione del Tiburio* e del modello che il Martini *ha principiato;* E aggiunge il Calco, « *Magistro Leonardo Fiorentino me ha dicto sarà sempre aparechiato omne volta sij richiesto, si che como se invii el Senese venerà anchora luy* » e che un altro valente artista, Giovanni Amadeo, non poteva recarsi allora, per quel concorso di architetti, a Milano « *perchè se ritrova sul laco de Como per impresa de non picol momento.* » Che Leonardo da Vinci pensasse al duomo di Milano spesso, e fosse sempre disposto a prestarvi l'opera sua si conosce anche dagli accenni che egli vi fa ne' suoi scritti. Anzi si vuol vedere il progetto da lui ideato, in un disegno del foglio 303 del *Codice Atlantico* della Biblioteca Ambrosiana: un disegno tutto ad archi di scarico, ad archi intrecciati e a rincalzi, formati di pietra commessi a dente fra loro. Il concetto di Leonardo era che, in complesso, si dovesse prendere a modello la cupola dell'abazia di Chiaravalle. Concetto che ci mostra nel fiorentino la influenza Lombarda.

Perchè i lavori del tiburio entrassero in una fase risolutiva si dovette attendere, com'è noto, fino al 1490. L'Amadeo e il Dolcebuono misero mano ai lavori e dieci anni dopo la cupola era compiuta. Finita la cupola si dovette pensare alla guglia, ma le discussioni e la pioggia di progetti ricominciarono, così che i lavori andarono tanto a rilento che solamente il secolo XVIII li vide ultimati.

L'opera d'arte a cui Leonardo da Vinci dedicò tutto il suo genio innovatore fu il *Cenacolo*, nel convento dei domenicani, presso Santa Maria delle Grazie. Nel 1495 i frati fecero dipingere a fresco dal comasco Donato Montorfano la *Crocifissione* che rimane tuttora. Nella parete opposta, nel periodo 1495-1497 Leonardo dipinse l'*ultima Cena.* Così che una lettera 22 Marzo 1498 del segretario al Duca nella quale è detto, fra le altre cose, « *che ali lavorerij de le Gratie non si perde tempo alcuno per modo che credo atendarano li maestri a le promesse facte* » (2) sembrerebbe non dovesse alludere alle pitture principali, ma piuttosto alle decorazioni secondarie.

Ma v'è una lettera, poco nota, benchè edita fin dal 1874 (3) della quale l'originale si conserva fra le *Missive* ducali nel nostro Archivio di Stato, che ricorda Leonardo e un suo lavoro che, se non erro, richiamò poco l'attenzione fin qui.

E' un memoriale diretto dal duca a Marchesino Stanga, il penultimo giorno di giugno 1497 nel quale gli si ricordano alcuni lavori da far eseguire. Vi si parla della sepoltura di Beatrice d'Este che lo

(1) Archivio di Stato. — Comuni. — *Duomo di Milano.*
(2) Archivio di Stato. Studi — *pittori* — *Leonardo da Vinci.*
(3) *Archivio Storico Lombardo. A. I.* « *Aneddoti di Lodovico il Moro.* »

* * *

scultore Cristoforo Solari detto *il Gobbo* stava finendo, della facciata da farsi alla chiesa di Santa Maria delle Grazie e di lavori minori. E vi si raccomanda: *De solicitare Leonardo fiorentino perchè finisca l' opera del refetorio delle Gratie principiata per attendere poy a l' altra fazada desso Refetorio: et se faciano con luy li capitoli sottoscripti de mane sua, che lo obligano ad finirlo in quello tempo se convenera con luy.*

La parete, cioè l'*altra fazada* di cui qui si parla, non può essere che quella opposta alla *Cena*. Che Leonardo potesse avervi messo mano e precisamente per aggiungere alla farraginosa composizione firmata dal Montorfano, i due gruppi laterali (eseguiti con diversa preparazione) al Crocifisso, con le figure inginocchiate di Lodovico Sforza col figlio Francesco da l'un lato, e Beatrice col bambino Massimiliano da l'altro, era già stato messo innanzi da qualcuno. E in più d'una rivista si è, quando appoggiata, quando discussa quell'idea. Ma, che io mi sappia, il documento del quale ho riferito il periodo che interessa al caso nostro, non era ancor stato messo a contributo nella questione, forse perchè caduto in dimenticanza. Ora mi pare che non ci possa esser dubbio che quei due gruppi di figure che rappresentano precisamente il duca e la sua famiglia sian quelli a cui Lodovico il Moro mostra interessarsi tanto nella sua lettera allo Stanga. E, si noti, la lettera parla di *finire* la pittura: il che mi pare alluda evidentemente a un dipinto incominciato o condotto a buon punto quale era quello del Montorfano.

E i due gruppi che completano la composizione del Crocifisso appaiono a tutti d'altra mano, più disinvolta di quella che condusse il gruppo di mezzo. Disgraziatamente le cattive condizioni delle pareti dell' antico refettorio e le figure eseguite da Leonardo con tecnica, a base d'olio e vernice, aggiunte al dente roditore del tempo, hanno congiurato contro la conservazione di quelle figure, oggi rovinatissime.

Cosichè par destino che i prodotti d'arte di Leonardo, quasi schivando l' analisi fredda dei critici e la curiosità dei profani, sian destinati a scomparire mentre aumenta l' ammirazione delle nuove generazioni impotenti a creare, verso il suo genio.

Umbria.

*** Dello splendido volume di Giovanni Magherini Graziani, *L' arte a Città di Castello*, si è occupato il prof. E. Calzini nella *Rivista d' Italia* del 15 febbraio 1899, in questa *Rassegna bibliografica* (anno II, 1899), e nel *Bullettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l' Umbria* (anno V. fasc. 1); leggesi ora sullo stesso argomento una recensione di D. Michele Faloci Pulignani nell' ottima rivista del cav. Olschki, *La Bibliofilia* (luglio-settembre, 1901).

*** Per l'inaugurazione del busto a Francesco Torti, il quale onorò e beneficò Bevagna coll'ingegno e col censo, i signori C. Trabalza, A. Bellucci, G. Urbini, V. Colla e F. Angeli hanno pensato e pubblicato un bel libro intitolato: **Bevagna illustrata** (Perugia, Stab. Guglielmo Donnini, 1901); nel quale sono genialmente raccolte nella maniera più breve, più ordinata, più popolare tutte le più importanti notizie: intorno a Bevagna, accertate con lume di critica e che mettono in grado e abitanti e visitatori di conoscere la gentile città umbra: una Guida chiara, infine, e sicura per tutti.

Il capitolo dedicato alle opere d'arte, ai monumenti di Bevagna lo ha scritto il prof. Giulio Urbini, il quale discorre con l'abituale sua diligenza della piccola chiesa della « Madonna della Rosa » (a duecento passi dalla Porta di S. Vincenzo) eretta sul principio del secolo XVIII, della primitiva cerchia umbroetrusca delle Mura, della chiesa di S. Francesco, ricca di pitture di maestri umbri, di scolture e terre cotte; della chiesa dell' Annunziata, con un magnifico altare maggiore di terra cotta invetriata, e una quantità di altre opere minori; del palazzo municipale; della chiesa e del convento dei SS. Domenico e Giacomo; del palazzo dei Consoli; e della Basilica di S. Silvestro, la tanto notevole basilica del sec. XII, costruita a quel che sembra da un tale *Binello*, il cui nome si vede, insieme con quello di un *Rodolfo*, anche nello stipite a sinistra della porta maggiore della chiesa di S. Michele Arcangelo, importantissima costruzione essa pure del secolo XII.

Di molte altre opere d'arte discorre l'Urbini, particolarmente di pitture che si conservano entro chiese minori ch'egli enumera ed illustra, secondo la loro importanza e non meno diligentemente delle maggiori, corredando lo scritto con ottime fotoincisioni raffiguranti gli avanzi di un tempio romano, la chiesa di S. Silvestro, quella di S. Michele Arcangelo, quella del B. Giacomo, il palazzo dei consoli e le casse Mortuarie del B. Giacomo.

*** In *Bullettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l' Umbria* (n. 19, 1901) il dott. A. Bellucci torna sul nobilissimo argomento — il Palazzo del Popolo a Perugia — che con amore e speciale competenza, descrive ed illustra, servendosi di documenti dell'anno 1319 e del 1326, relativi al completamento della fronte dei palazzo rivolta verso la Fonte. Non meno importante è la conclusione a cui il N. giunge in merito alla nota questione relativa alla scala esterna del palazzo che occorre ricostruire, la cui forma primitiva, per fortuna, ci è stata tramandata, così il B., dal pittore Bonfigli, per un un suo affresco che si conserva entro il palazzo e che rappresenta una solenne processione che passa per la piazza del Comune e gira appunto davanti alla fronte del palazzo che guarda il duomo.

Il B. spiega, con l' aiuto anche di utili disegni riproducenti la mole grandiosa con la relativa scala esterna e quale si può dedurre dall' affresco del Bonfigli, come dovrebbe essere l' opera di reintegramento della grande costruzione incominciata nel secolo XIII e compiuta nel secolo successivo, agevolando per tal modo il lavoro di coloro ai quali potrà essere affidato il nobile compito di ridonare all' antico e caratteristico edificio la scala grandiosa ideata « certamente da Ambrogio Maioani », l' architetta a cui spetta l' onore di avere dato nel 1326 l' assetto definitivo della costruzione magnifica.

Veneto.

*** L' Istituto italiano di Arti grafiche pubblicherà, interamente rifatta, *Venezia nella sua vita privata*, di Pompeo Molmenti. Come saggio dell' opera, l' *Emporium* del maggio scorso, stampa alcune pagine della Parte I, intitolata **Le vesti e il costume degli antichi veneziani**, di particolare interesse per gli studiosi dell' arte e del costume.

*** *In Arte e Storia* del 1 luglio 1901 *Antonio della Rovere* pubblica un articolo intorno al Leone di S. Marco, al Leone cui Venezia diede le ali perchè potesse volare verso lidi remoti, per investigare dove e come il Leone alato possa avere avuta la sua origine.

*** C. De Fabriczy in *Rassegna d' Arte* del maggio 1901 dà notizia di **un ciclo di quadri dei Tintoretto** rinvenuti nei magazzeni della Pinacoteca di Monaco, ove si trovavano da tempo. Sono otto. Sei di essi rappresentano battaglie e gli altri due atti di cerimonia. Il dott. Carlo Voli dell' Università di Monaco ha potuto stabilire, per mezzo di un inventario del 1665 conservato nell' archivio di Mantova, e di alcune lettere del conte Sangiorgio maresciallo di corte del duca Guglielmo Gonzaga, che le tele raffiguranti appunto le geste de' Gonzaga furono eseguite dal Tintoretto per commissione del detto duca.

Il De F. descrive le singole pitture e ne ritesse la storia accennando all' origine ed all' uso cui dovevano servire. Il Voli poi promette di pubblicare quanto prima intorno alla fortunata scoperta un resoconto particolareggiato corredato dalle testimonianze de' documenti.

*** Nello stesso numero del periodico milanese è pubblicato il ritratto di Cristoforo Madruzzo, di Tiziano, testè illustrato da Ludovico Oberziner (*Il ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano.* — Trento. Tip. Scotoni e Vitti, 1900), il quale ha saputo dimostrare come detto ritratto fosse eseguito nel 1541, come scrisse anche il Vasari, e non nel 1548 come scrissero i più recenti biografi del grande maestro,

*** A p. 108 di *Rassegna d' Arte* del luglio scorso CORRADO RICCI scrive brevemente intorno ad **una gran tela di G. B. Cima da Conegliano**, proveniente dalla scuola di S. Giovanni Battista, di Oderzo ed ora nella chiesa detta di Casiglio, presso Erba. Il quadro rappresenta la Madonna e il Bambino con i santi Giovanni Battista, Rocco, Sebastiano e Maria Maddalena ed i committenti del quadro. Compiuto il restauro della tela, affidato al prof. Cavenaghi, essa rientrerà a Brera donde non avrebbe dovuto uscire nel 1851 per essere confinata per mezzo secolo nella chiesetta di Casiglio.

*** Da Rovetta di Val Seriana è pervenuto all' accademia Carrara di Bergamo **un quadro di Gian Battista Tiepolo** per essere restaurato. La tela misura m. 3.90 in altezza e m. 2.35 in larghezza e rappresenta molte figure di santi, profeti, martiri e dottori della chiesa, con la Vergine in gloria. La descrizione del quadro è data da E. G. a p. 110 dello stesso fascicolo della *Rassegna d' Arte*; nel quale leggesi anche un articoletto di EMILIO GOTZ intorno al *S. Sebastiano* che si attribuisce a Tiziano, recentemente acquistato dal pittore friulano Brass presso l' antiquario Braidotti di Gorizia.

*** Un saggio splendido della Parte II della *Storia di Venezia nella vita privata*, di POMPEO MOLMENTI, che prossimamente vedrà la luce coi tipi dell' Istituto italiano d' arti grafiche di Bergamo, pubblica l' *Emporium* del settembre scorso, sotto il titolo: **L' arte e la vita degli artisti veneziani del Rinascimento**. Dato uno sguardo all' architettura a Venezia del secolo XV, discorre il M. della scultura e della pittura, la quale, più che l' architettura e la statuaria, fu a Venezia lo specchio della vita. Da Jacobello de Flor, ai Vivarini; da Jacopo Bellini ai figli Giovanni e Gentile, dal Carpaccio al Giorgione al Bonifacio a Palma Vecchio, al Tiziano, al Tintoretto tutta la schiera gloriosa degli artisti veneti nobilmente esalta ed illustra, toccando più specialmente, per ció che riguarda la vita privata degli artisti, di Tiziano, del Tintoretto, di Paolo Caliari, e di altri maestri insigni. Ben ventisette illustrazioni adornano lo scritto geniale, tra cui l' Amore sacro e l' Amore profano, del Tiziano, l' autoritratto di Giovanni Bellini, la Coronazione della Vergine, di Jacobello de Flor, il ritratto di Paolo Veronese, la famiglia di Bernardino Licinio detto il Pordenone, l' autoritratto, di Tiziano, il monumento a Bartolomeo Colleoni, e i Giuocatori di Scacchi, di Paris Bordone.

*** A proposito di quest' ultimo maestro, ANDREA MOSCHETTI nel fascicolo VII-VIII (1901) de *L' Arte* pubblica un minuto diligente studio intorno a due quadri che critici moderni attribuiscono appunto a

Paris Bordone. Il primo di tali quadri rappresenta il *Redentore*, in mezza figura, ed appartiene ai fratelli Rasi di Ravenna: l' altra si conserva nel Museo padovano e rappresenta, pur sempre in mezza figura, il Redentore ed una santa piangente vicino a lui e supplicante, nella quale potrebbe essere rappresentata la Vergine. Il primo quadro « mostra nel tipo della figura, così l' A., nel disegno e nell' intonazione generale una chiara derivazione bordoniana; ma ha caratteri tecnici troppo difformi da quelli di Paris per poterlo, con vera sicurezza, attribuire ad esso ». Sicura invece sembra al M., dopo i numerosi e diligenti confronti da lui istituiti, l' attribuzione al Bordon del quadro che esiste nel Museo di Padova. Dell' una e dell' altra pittura offre il nostro la riproduzione, insieme con altre opere di Paris, come termini di confronto tra queste e le due pitture allo stesso maestro attribuite.

*** Pompeo Molmenti nella *Tribuna* del 10 giugno u. s. pubblica, intorno a **L' antica pittura veneziana** l' articolo che qui riproduciamo:

« Mentre Venezia, così il Molmenti, va svolgendo la sua solenne festa artistica, altri parla qui degli indirizzi diversi e delle tendenze innovatrici, delle ricerche affannose e delle indagini diligenti, dei tentativi e dei trionfi dell' arte moderna. Ma i moderni non fanno dimenticare gli antichi e oggi non parrà forse inutile uno sguardo al passato.

Non dirò io già che la luce del passato oscuri le nobili prove del presente, ma non si può negare che l' arte robusta e gloriosamente secura delle età lontane non proietti la sua grande ombra sull' arte ricercatrice dell' età nostra. Alla odierna, fortunata esposizione internazionale, che sorge là fra gli alberi dei Giardini Pubblici, attorniati dalla laguna, e donde si disegnano nel fondo le torri e i pinnacoli della città stupenda, muove una gran concorrenza spirituale la Pinacoteca della Veneta Accademia, dalle cui sale s' alza, ancora, dopo quattro secoli, sonoro l' inno del colore, le armonie inimitate e inimitabili della luce.

E invero la pittura veneziana nei secoli XV e XVI raggiunse altezze insuperate. Tardo fu il suo svolgimento tra le lagune. Masaccio era già morto, quando, nel 1432, Jacobello de Flor dipingeva la *Coronazione della Vergine*, che si può considerare la più antica opera grandiosa della scuola Veneziana. Mentre Jacobello compiva le sue opere, giungevano a Venezia, per dipingere una sala del palazzo ducale, due eminenti artefici Gentile da Fabriano e Vettor Pisano, detto il Pisanello, da Verona i quali ebbero, senza dubbio, una efficace azione su Antonio Vivarini (1430-1440), fondatore di quella scuola di Murano, da cui uscirono poi Bartolomeo e Alvise Vivarini, Andrea da Murano, ecc. Discepolo di Gentile da Fabriano fu Jacopo Bellini, il cui nome è menzionato più per essere stato padre di due grandi pit-

tori, Gentile e Giovanni, che per le opere sue. A torto perchè può dirsi veramente ch' egli seguì il principio luminoso della pittura veneziana, Dall'esame dei disegni di Jacopo Bellini, conservati a Parigi e a Londra, si comprende come egli abbia gettato tutti i semi della grande arte veneziana, le abbia dato norma, direzione e quel carattere, che dipoi si svolge, ma non si muta. Giulio Cantalamessa lo chiama il *capitano della schiera portentosa*, e il Lafenestre, ammirato anch'egli dei disegni di Jacopo, lo proclama *le vrai fondateur de l'école venitienne*. Del resto questo concetto dell' altezza di Jacopo Bellini non è nuovo e, fin dal secolo diciottesimo, lo annunciò il Piacenza nelle *Giunte* al Baldinucci.

Dopo Jacopo Bellini e i figli di lui, Gentile e Giovanni, altri favoreggiano il mirabile avanzamento dell' arte: Lazzaro Sebastiani, Vettor Carpaccio, Cima da Conegliano, il Mansueti, Bartolomeo Montagna, Giovanni Buonconsigli, Vincenzo Catena, Benedetto Diana, Vettor Belliniano, Mario e Pietro Veglia, Girolamo e Francesco Rizzo da Santa Croce, Jacopo de' Barbari, il Bergamasco Previtali, i due Trevigiani Bissolo e Pennacchi, ecc.

Operarono tutti nel quattrocento o nei primi anni del secolo seguente, e in tutti la considerazione del vero è come improntata da un riserbo, che nella espressione del sentimento, ritiene tuttora delle ingenue e mistiche cose della età di mezzo.

La pittura del quattrocento, che non si era potuta impadronire ancora di tutti i mezzi tecnici, conservava le attrattive soavi dell' infanzia. La trionfal porta del ritrarre dal naturale era aperta, ma tuttavia si faceano sentire le esitazioni e gli scrupoli di chi si accosta per la prima volta al vero. L' artefice, con incomparabile diligenza, cercava di cogliere il carattere delle cose per avvivarle dell' intimo calore che lo spingeva alla ricerca, ma conservava sempre certa amabile peritanza e timidezza.

Frattanto le ricchezze ognora crescenti, le nuove foggie dei visitatori, la magnificenza delle feste offrivano ai pittori veneziani varietà di soggetti, mentre l' esempio e l' insegnamento della scuola fiamminga di Bruggia e di quelle tedesche di Colonia, di Boemia, di Norimberga aveano efficacia sull' arte veneziana, aiutata altresì dal nuovo metodo di stemperare i colori ad olio. Alberto Durero fu due volte a Venezia, nel 1495 e nel 1506, non senza lasciar traccia dei suoi modi d' intender l' arte e di manifestarla nelle opere dei veneziani, specie del Giambellino. Dalla laguna Alberto scriveva al suo amico Pirkeimer: « Vorrei che aveste occasione di trovarvi qui: bene so che il tempo vi parrebbe breve, perchè qui vi sono molte brave persone e che veri artisti! »

Erano gli artisti, ingenuamente splendidi, del primo Rinascimento veneziano.

Un critico eminente, Giovanni Morelli, ha scritto che fra le sorgenti dell' arte si deve dare una grande importanza all' attitudine nativa delle popolazioni, le quali sono, per ragioni di razza, variamente temperate al sentimento del bello. Così in Toscana sorge una scuola, il cui tipo è l' eleganza delle linee caratteristiche e semplici, la nobiltà morale delle forme, laddove in Venezia nasce un' arte, che riflette nella ricca e fusa armonia delle tinte, la sensualità e la pompa della natura e della civiltà che la circondano. E ciò in generale è vero, ma è pur vero che nel giudicare la scuola veneziana troppo spesso si confonde l' arte fastosa e matura del cinquecento con quella giovanile e delicata, che è chiusa nel secolo XV o di poco lo varca.

La bellezza in tutto il suo fulgore appare con Giorgio Barbarelli, detto il Giorgione, il quale esce dalla vecchia timidezza e inizia il regno della sensualità gioconda. E invero dopo Giorgione, l' ideale dell' arte si muta. I pittori del cinquecento, qualunque sia il soggetto che trattano, non vedono e non rappresentano se non i patrizi dalle ricche vesti, le donne morbide e bionde, i suntuosi banchetti, le feste trionfali, mostrando gli aspetti più seducenti della vita e l' allegria giovanile dei sensi, senza troppo curarsi del sentimento interiore. Non sono pensatori, ma liberi ingegni, che non badano alla fedeltà storica, paghi di non mentire al vero, che non cercano il concetto profondo, ma l' effetto delle tinte, l' arditezza degli scorci, i riflessi della luce, la trasparenza dell' aria, la giustezza del chiaroscuro, la vigoria dei contrasti. Anche nelle loro tele sacre c' è più realtà antica, che sentimento cristiano: sembrano pagani che dipingono Cristi e Madonne, angioli e santi.

Dalle montagne del natìo Cadore, Tiziano Vecellio, lieto, gagliardo, ricco di speranze e di fantasia, giungeva alle lagune e ricambiava l' ospitalità cortese, allietando la splendida città con i più bei fiori dell' arte. « Fu il più bello e maggiore imitatore della natura » diceva di lui il Vasari. Contemporanei di questo genio sovrano furono il Palma, Bonifazio, Paris Bordon, il Pordenone, fra Sebastiano del Piombo, Rocco Marconi, i Bassano, lo Schiavone, il Moretto da Brescia, il Romanino, il Lotto, il Brusasorci, il Campagnola, il Maganza e, luminosi fra tutti, Jacopo Robusti detto il Tintoretto e Paolo Veronese. Paolo elegantissimo è veramente il lirico della pompa veneziana. Nelle sue opere il pensiero, il sentimento, la commozione si trasformano in una grazia plastica meravigliosa, in una perfezione tutta esteriore e sensibile.

Fra i seducenti aspetti di quest' arte, la quale più che un' emozione allo spirito dà un compiacimento agli occhi, soltanto il Tintoretto, anima appassionata e veemente, seppe esprimere, accanto a fulgide impressioni, profondità paurose. — In alcuni suoi quadri come nell' *A-*

* * *

rianna e Bacco, la luce si riflette nell' acqua in mille pittoresche guise e tutto palpita di giocondità; in altri, come nella *Crocifissione*, un livido chiarore rompe le nubi, una grande tristezza è nell' aria e sembra che le più tragiche visioni abbiano inspirato l' artefice, nel cui spirito si generavano immagini innumerevoli e diverse.

Jacopo Robusti nacque un anno dopo la morte di Giorgione; fanciullo, vide morire Giovanni Bellini e Cima da Conegliano: più tardi Carpaccio, Paris Bordon, Tiziano e Paolo.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1597, l' arte veneziana intristì e miseramente decadde, per ridestarsi soltanto negli ultimi anni della Repubblica al soffio animatore di Giambattista Tiepolo.

*** **Intorno al « Sogno di Polifilo »** scrive con la solita dottrina e acume GIUSEPPE BIADEGO in *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti* (Tomo LX, parte II, 1900-901). Dà notizia anzitutto della famiglia Crasso, da cui uscì Leonardo, l' editore munifico che nel 1499 pubblicó per la prima volta il libro, bizzarro nella parte letteraria, prezioso nella parte artistica.

Autore del « Sogno di Polifilo » è da tutti riconosciuto il frate domenicano Francesco Colonna, del quale il B. offre alcune notizie biografiche. Per la parte artistica, la quale non può certamente attribuirsi al Colonna, si sono fatti parecchi nomi, tra cui quello del Mantegna, di Giovanni Bellini, dell' incisore Jacopo de Barbari e con evidente anacronismo persino quello di Raffaello. Il nostro invece, trattandosi finora di congetture, pone innanzi allo studio dei competenti il nome di Benedetto Bordone, geografo, miniatore e intagliatore in legno, non si sa bene se padovano o veronese; poi soggiunge: « Lasciando da parte le operette di Luciano edite da Benedetto Bordone, per le quali chiese privilegio di stampa il 3 maggio 1494, noto che nel 1504 il Bordone stampò i *disegni del triumpho de Cesare, designando quelli prima sopra le tavole* e facendoli poscia intagliare *in detto legname*, e chiese privilegio di dieci anni per tal *inventione notabile.* Nel 1508 chiese un altro privilegio per la sua stampa di *tutta la provincia d' Italia et etiam lo Apamondo* disegnato e intagliato nel legno *cum spesa di bona summa di danari;* e nel 1526 altro privilegio *per uno libro nel qual se tratta de tutte le isole del mondo*, ch' è il noto *Isolario* pubblicato nel 1528 ». Richiama specialmente l' attenzione sul *Trionfo di Cesare* e ricorda che il *Sogno* reca le illustrazioni di quattro trionfi, e il disegno dell' isola di Citera. Quindi nota che Benedetto Bordone, a differenza di Jacobo de Barbari, il cui nome in proposito vien fatto con molta maggior serietà che non sian quelli del Mantegna e del Bellini, non uscì mai dal suo paese e che, veronese o padovano che fosse, il Crasso potè averlo con maggior facilità ai suoi servizi; men-

tre il de Barbari fu spesso lontano da Venezia. Avverte infine che il *Trionfo di Cesare* (1504) segue a poca distanza la stampa del *Sogno* (1499); mentre non bisogna dimenticare che la maggior parte delle stampe di Jacopo de Barbari appartiene agli ultimi anni della sua vita passati in parte a Norimberga, in parte a Bruxelles. Ad ogni modo bisognerebbe esaminare le incisioni del *Trionfo di Cesare*, e perciò richiama ancora su di esse l' attenzione dei competenti che avessero la fortuna di mettervi sopra la mano.

*** Per le *Nozze Sartorari-Sartorari* PIETRO SGULMERO ha pubblicato un elegante opuscolo (Verona, Stab. Tipo-Lit. G. Franchini, 1901), in 8°, di pp. 41, intorno all' origine ed alle memorie di **Bardolino** (provincia di Verona). Proclamata per mezzo di antiche iscrizioni l' origine preromana di Bandolino, l' A. ritesse brevemente la sua storia fino al 1460; accenna alla chiesa di S. Zenone del IX secolo, a forma di croce latina, tuttora esistente, ma purtroppo non immune da ristauri « non scientifici »; ricorda la così detta Rocca di Garda, quella stessa in cui fu rinchiusa la regina Adelaide di Borgogna; discorre dell' antica chiesa di S. Severo, del secolo XI, a tre navate, romanica (la chiesa che dovrebbe « essere l' orgoglio di Bardolino, e, per il modo brutale con il quale è tenuta, è invece la sua vergogna »), ricca di affreschi e di pitture su tavola; così della chiesetta dei SS. Vito, Modesto e Crescenzia di Corteline (del sec. XIII); descrive brevemente un *Desegno del Lago de Garda* = *Lacus Garde* = manoscritto inedito a colori su pergamena di centim. 65 per 40, del secolo XV e, per conseguenza, la più antica Carta del lago di Garda sinora conosciuta; e accenna infine alla costruzione della sacristia di S. Nicolò, oltre alle numerose, curiose notizie interessanti la storia di Bardolino che « allo spirare del medio evo era uno dei paesi più felici, più invidiabili », e dove anche oggidì « le più belle, le più squisite, le più soavi virtù domestiche sono tradizionali e leggendarie ».

E. CALZINI.

ANNUNZI E NOTIZIE

— Nello scorso ottobre è stata aperta in Roma l'esposizione, in una sala della R. Calcografia, dei saggi presentati dagli artisti che hanno preso parte ai tre concorsi indetti dal Ministero della Istruzione pubblica, e cioè per una incisione all' acquaforte di concezione originale, uno per acquaforte riproducente il quadro del Morelli, *I Vespri Siciliani*, ed il terzo per una incisione a bulino della tavola VI degli affreschi di Raffaello alla Farnesina, *La Favola di Amore e Psiche.*

— A Roma, in una sala dell' appartamento Borgia in Vaticano, è stato inaugurato un busto in bronzo dell' insigne maestro umbro, il Pinturicchio, l' autore delle splendide pitture che adornano detto appartamento. Il busto è opera dello scultore Guido Galli.

— A Pisa è stata riaperta al culto la chiesa di S. Francesco, che da molti anni era stata ridotta a magazzino militare.

Non sono ancora totalmente compiuti gli importantissimi restauri diretti dall' Ufficio Regionale dei monumenti, ma il lavoro continua col concorso dei patroni delle cappelle. La chiesa è uno de' più insigni monumenti della città, una delle più belle costruzioni del XIII secolo.

— Perugia. Una commissione composta di artisti e di amatori d' arte si recò il giorno 13 dello scorso novembre nella chiesa dell' Annunziata, poco distante dalla frazione di Fontignano; per eseguire degli scavi all' intento di rinvenire le ossa di Pietro Perugino, morto di peste nel 1524. La Commissione vi trovò uno scheletro bene conservato e che per forme e dimensioni potrebbe costruire i resti mortali del maestro di Raffaello. Però nè alcuna iscrizione, nè una indicazione confortano il giudizio a cui sono venuti gli artisti ricercatori, quindi non è ancora detta in proposito l' ultima parola; tuttavia la scoperta non è priva d' importanza, se si considera che secondo la tradizione il Perugino sarebbe stato sepolto nella chiesa anzidetta.

— La Camera dei deputati nella seduta del 31 novembre ha approvato i due progetti di legge per l' acquisto della Villa e della Galleria Borghese. Il giorno 7 dicembre il prof. Adolfo Venturi e il dott. Augusto Pulini, per incarico del Governo, hanno preso le consegna del Museo e della Galleria Borghese, che venne fatta loro dal direttore cav. Piancastelli. E il giorno 8 il pubblico potè visitare l' uno e l' altra, secondo le norme che vigono per le altre gallerie dello Stato.

— Furti al Museo di Bassano. Per una inchiesta iniziata e proseguita col massimo scrupolo si è scoperto un ammanco rilevantissimo nelle preziose collezioni di incisioni, monete, autografi, ecc., di detto museo. Si crede che il valore degli oggetti asportati ammontino a circa lire 100 mila.

— Nel fascicolo ultimo della *Rassegna* accennammo al furto commesso nella chiesa di S. Sabina in Roma. La tela del Sassoferrato, con « La Madonna del Rosario » è stata ritrovata dalla polizia, mentre stava per essere venduta all' estero per 20,000 lire, e gli autori del furto sono stati arrestati.

— L' Accademia di Verona ha pubblicato il programma per il concorso ad una *Guida storico-artistica* della città di Verona e della sua provincia, fissando un premio al vincitore di L. 1500. Il concorso scade il 31 dicembre.

— Nella chiesa di S. Maria Maggiore in Firenze, e precisamente nella cappella principale della chiesa si sono scoperti alcuni frammenti delle antiche pitture delle pareti, le quali, secondo gli storici, furono dipinte da Spinello Aretino. Oltre a vari tratti delle decorazioni ornamenti policrome della volta e delle pareti, sono state scoperte due delle antiche storie raffigurate sulle pareti stesse: l' una rappresenta il re Erode in atto di ordinare la strage dei fanciulli di Galilea, l' altra la strage degli Innocenti. I dipinti sono a chiaroscuro e abilmente disegnati e confermano per il loro stile, così si legge in *Arte e Storia*, l' antica attribuzione a Spinello. Sono mancanti di alcune parti distrutte nella rinnovazione pressochè completa degli intonaci. Convenientemente nettate e fermate esse rimarranno come prezioso ricordo di una interessante opera d' arte andata disgraziatamente distrutta.

— Il numero straordinario dell' *Emporium* dedicato alla quarta Esposizione d' Arte a Venezia è riuscito uno splendido volume di più che 200 pagine illustrato da numerose riproduzioni, vere opere d' arte che dànno un' idea completa della mostra. Il testo di Vittorio Pica è diviso in 12 parti e la critica delle opere è accompagnata da una quantità di utili notizie sulle condizioni delle varie arti e degli artisti che presero parte all' esposizione.

— A Roma, nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere si è solennemente inaugurata la cripta testè restaurata.

— A Firenze, nella chiesa di S. Ambrogio, alla presenza delle autorità e di molti artisti, si è inaugurata la lapide in memoria degli insigni maestri dell' arte che in detta chiesa ebbero sepoltura.

— Il cav. F. de Luca ha donato al Museo di San Martino in Napoli un magnifico mobilio da stanza da letto in bronzo, alluminio e nichel con più di 200 altorilievi in statuette, statue di bronzo e vasi pel valore di 100,000 lire.

— Dopo lunga attesa, è stato scoperto al pubblico in Roma il lato nuovamente costruito sul Corso V. E. dell' elegante e celebre palazzo " La Farnesina de' Baulari ,, che, come giustamente osserva lo Gnoli, sarebbo ora di chiamare Regis, dal nome del fondatore che lo fece erigere nel 1523.

— Alessandro Chiappelli, nell' ultimo numero del " Marzocco ,, (1901), si fa promotore di solenni onoranze a Masaccio pel quarto centenario della sua nascita, e la proposta geniale, nobilissima ha raccolto dovunque larghissima adesione.

— Un americano stabilito a Londra il Pierpont Morgan, ha acquistato per tre milioni il quadro della *Madonna di Sant' Antonio* di Raffaello. Alcuni giornali romani scrivono che il quadro è stato dipinto per le suore del convento del Santo in Padova, e è che l' imperatrice Eugenia, che ne era entusiasta, aveva cercato nel 1870 di acquistarlo per la galleria del Louvre, ma essendole stato chiesto un milione, la cosa non aveva potuto combinarsi. Per molti anni la tavola si conservò al South Kensington Museum; ultimamente fu restaurata da Martin Colnaghi.

EGIDIO CALZINI, Direttore e ger. resp.

Rocca S. Casciano, 1902. — Stab. Tip. Cappelli.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE IN DONO O IN CAMBIO

Alberto della Cella. *Cortona Antica.* Notizie acheologiche ed artistiche. — Cortona, Tipografia Sociale, 1900.

V. Emanuele Aleandri. *Nuova Guida storica ed artistica di Sanseverino-Marche.* — Ivi, Tip. Francesco Taddei, 1898.

— *Sulla famiglia dei pittori Lorenzo e Giacomo di Salimbene da Sanseverino-Marche* — Memoria. — Tip. F. Taddei, 1901.

A. Bellucci. *L'opera del « Palazzo del Popolo » di Perugia.* Alcuni documenti illustrati dell'anno 1319 e del 1326 con cenni sopra ignorato lavoro di Ambrogio Maitani (Estratto dal « Bullettino della R. Dep. di St. patria per l'Umbria » vol VII, fasc. II, n. 19). Perugia, Unione Tip. Cooper, 1901.

— *Sulla storia dell'antico Comune di Rieti.* — Note e documenti. — (Dal Comune alla Signoria della Chiesa). Perugia, Unione Tip. Coop. 1901.

Michele Salvati. *Guida illustrata di Castellamare di Stabia.* Napoli, Tip. Richter & C.°

Vittorio Alinari. *Catalogo Generale delle riproduzioni di Disegni.* — Firenze, S. Landi, 1901.

— *Catalogo delle Fotoincisioni* edite per cura di Vittorio Alinari proprietario dello Stabilimento Fotografico Fratelli Alinari. Firenze, S. Landi, 1901.

Bevagna illustrata. Per l'inaugurazione del busto a F. Torti — 1° settembre 1901 —. Perugia, Stab. Tip. Guglielmo Donnini, 1901.

G. Frizzoni, *Einige auserwählte Werke der Malerei in Pavia* (Alcune opere scelte della pittura a Pavia). — Estratto dal periodico *Zeitschrift für bildende Kunst.* N. F. XII. H. lo.

— *Notizia Artistica* (**Tiziano,** von Georg Gronau. Mit Zvvei Bildnissen. — Berlin, Ernest Hoffmann & C.°, 1900). — Estratto dalla *Nuova Antologia.* — 16 ogosto 1901.

— *Notizia Artistica.* (**Marcel Reymond, La sculpture fiorentine. Le XVI° siècle el les successeurs de l'école fiorentine.** Florence, Alinari fréres). — Estratto dalla *Nuova Antologia* — 1° ottobre 1901.

— *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe.* — Estratto da *L'Arte.* — Fasc. VII-VIII, 1901.

Giuseppe Castellani. *La Zecca di Fano.* — Milano, Tip. Editrice L. F. Cogliati. Corso P. Romana, 17. 1901.

C. Mariotti. *A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli.* — (Estratto della *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana.* Anno IV, n. 5-8, 1901).

E. Rosetti. *Sul Rubicone.* — Roma, presso la Società Geografica italiana, Via del Plebiscito, 102, 1901.

I. B. Supino. *La facciata della Basilica di San Lorenzo in Firenze.* — (Estratto da *L'Arte.* Anno IV, fasc. VII-VIII, 1901.

Ferdinando Gueterbock. *Ancora Legnano!* — Osservazioni critiche. — Ulrico Hoepli, Editore Libraio della Real Casa, Milano, 1901.

Ubaldo Mazzini. *Caterina de' Medici e Clemente VII alla Spezia nel 1533.* — Con appendice intorno alla Famiglia Biassa e al pittore Carpenino. — (Estratto dal *Giornale storico e letterario della Liguria,* ottobre-dicembre, 1901). Spezia, Tip. di F. Zappo, 1901.

G. Carotti. *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano.* — Ivi, Tip. A. Lombardini di M. Bellinzaghi, 1901.

C. Cesari. *S. Bernardino da Siena o San Giacomo della Marca?* — (Estratto della « Rassegna d' Arte. » Dicembre 1901.)

F. Laban. Sonder-Abdruck aus dem *Repertorium fur Kunstvvissenschaft.* — XXIV. Band, 1901 (Vom 1. Oktober 1900 bis 30 September 1901).

Arte e Storia (3 serie). Numeri 17, 18, 19, 20, 21-22, Firenze, 1901.

Bullettino storico pistoiese. Anno III. Fascicolo 4. — Pistoia, 1901.

Emporium. Rivista mensile illustrata d' arte, letteratura, scienze e varietà. Fascicolo VIII, IX, X e XI. — Bergamo. Istituto d' arti grafiche, 1901.

L' Arte. Periodico di storia, dell' arte medievale e moderna e d' arte decorativa, diretto da Adolfo Venturi. Anno IV. Fascicoli VII-VIII e IX-X. Roma-Milano, 1901.

La Bibliofilìa. Raccolta di scritti sull' arte antica in libri, stampe, manoscritti, ecc., diretta da Leo Olschki. Vol. III, Dispensa 4.° 5.ª 6.ª — Firenze, 1901.

Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti. — Dispense VIII e IX. Fano, 1901.

Miscellanea storica della Valdelsa. — Anno IX. Fasc. II. — Castelfiorentino, 1901.

Napoli nobilissima. Rivista di Topografia e d' arte napoletana. Fascicoli IX. X e XI. — Napoli 1901.

Rassegna d' Arte. — Anno I. Numeri VIII, IX, X e XI. — Milano, 1901.

Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti. — Fascicoli IX, X e XI. — Teramo, 1901.

Rivista d' Italia. — Fascicoli IX, X e XI. — Roma, 1901.

Giornale storico e letterario della Liguria, diretto da Achille Neri e da Ubaldo Mazzini. — Anno II. Fasc. 10-11-12. — Spezia, 1901.

INDICE.

INDICE GENERALE DEL VOLUME QUARTO

A

Abbiategrasso, la chiesa di S. M. Nuova in, 60.
Affori, del dipinto leonardesco in, 179 e segg.
Affreschi in S. Vincenzo al Volturno, 56.
Agrate, Marco di, scult. 154.
Agresti Livio, pitt. 105.
Alamanni Pietro, id. 27, 109, 113, 137, 187.
Alberti Leon Batt. 137.
Amadeo Giovanni, scult. 222, 238.
Arazzi del palazzo ducale di Mantova, 143.
—, su disegni di Raffaello, 158.
Arcetri, scoperta di affreschi ad, 69.
Archeologia e Storia dell' arte, trattato di, 138 e segg.
Architetti e costruttori lombardi del quattrocento, 62.
Argenteria della corte ducale di Pesaro, p. 35, e segg.
Argenterie artistiche messinesi, 65
Arte italiana, storia della, 44, 214.
— cristiana, storia della, 146.
— lombarda, 152 e segg.
— umbra, 146.
Artisti veneziani del Rinasc., 242 e segg.
Ascoli P.°, roste in ferro battuto in, 159.
Aspertini Amico, pitt. 149.
Assisi, S. Francesco di, 207 e segg.

B

Bagnacavallo, un quadro del, 150.
— famiglia del, 202.
Bandinelli, scult. 20.
Bardolino illustrata, 247.
Barilotto (il), scult. 150.
Barisciano, opere d' arte in, 148.
Barocci Federico, pitt. 81, 129, 130, 131, 160.
Bartolomeo Veneto id. 142.
Basilicata, chiese medievali in, 216.
Bastiani, la famiglia, 72.
Batoni Pompeo, pitt. 148.
Battenti e decorazioni 64, 229, 230, 163.
Beato Angelico, 68, 142, 145.
Bellini Gentile, pitt., 137, 165.
— Giovanni, id., 147.
Beltraffio G. Antonio, 142, 152.
Bernardi (il) medaglista, 25.
Bernini, Gianlorenzo, 52.
Bergna, Gian Iacopo della, pitt. 136.
Bevagna illustrata, 240.
Bianchi Ferrari, Franc. pitt. 60.
Bibliografia: Abruzzo, 56, 148; Basilicata, 216; Calabria, 58; Emilia, 58, 149, 216; Lazio, 60, 217; Liguria, 151; Lombardia, 60, 151, 220; Marche, 62, 226, 157; Napoletano, 63, 160, 228; Piemonte, 65, 231; Puglia, 65, 231; Sicilia, 65, 161; Toscana, 66, 162, 231; Umbria, 70, 239; Veneto, 164, 241; Opere di carattere generale, 50, 142, 211.
Bissoni Giambatt., pitt. 167.
Boccaccino (il) id. 55.
Bologna, chiesa di S. Franc. in, 150.
Boncompagni, le sculture del museo, 51.
Bonvicino Alessandro, pitt. 147.
Botticelli A., 20, 142, 145, 147, 161.

Bordone Benedetto, miniat. 246.
— Paris. pitt. 71, 147, 212, 243.
Borgognone Ambrogio, id. 62, 215.
Boscoreale, gli affresci di, 50, 51.
Bramante, 60, 219, 237.
— affreschi di, 170.
— a Milano, 157 e segg., 227 e segg.
Bramantino, 155.
Bregno Andrea, scult. 152.
Bronzino (il) pitt. 89.
Brustolon, intagliat. 167.
Butinone (il) pitt, 222.
Busti Agostino, scult. 154.

C

Cagliari, gli amboni del duomo di, 56.
—, opere pisane a, 216.
Campagnola Domenico, pitt. 167, 212.
Campani Andrea, int., 59.
Campi Bernardino, pitt. 138.
Campione, Giacomo da, scult. 49.
—, Matteo da, id. e arch., ivi.
Canova Antonio, 72, 166.
Capodimonte, la real fabbrica di, 65.
Caracci, opere dei, 215, 213.
— un monum. a Lodovico, 171.
Cardi Lodov. detto il Cigoli, 83.
Caradosso (il) scult. e orafo, 21.
Carpi, Bastianino da, pitt. 215.
— Girolamo da, id. ivi.
Carrari Baldassare, id. 98.
Caravaggio, Polidoro da, 81, 147, 167.
Castagno, Andrea del, 145.
Castel Durante, Luca da, pitt. 136.
Castellamare di Stabia, Guida di, 230
Castellucci Luigi, arch. 65
Castelvetrano, una statua in, 65.
Cavallini Pietro, pitt. 67, 146, 171, 217.
Cellini Benv. 13, 161, 213.
Celesti A. pitt. 157.
Cennini Cennino, id. 67.
Chiarini Bartolomeo, scult. 162.
Chiesa di S. M. del Ponte (Abruzzo), 148.
Chiodarolo (il) pitt. 149.
Cialdieri Bartolomeo, id. 132, 133.
— Girolamo, id. 134.
Ciborio (un) dell' VIII sec. 150.
Cimabue, pitt. 235.
Cimatorio Antonio, id. 131.
Cola d' Amatrice, 26 e segg. 109, 110, 113, 159.
Colle, Raffaellin del, pitt. 89.
Colli Matteo, arch. 57.
Coltellini Michele, pitt. 60.
Condivi Ascanio, affeschi di, 1 e segg.
Conegliano, Cima da, 242.
Corona Leonardo, pitt. 167.
Correggio, 59, 60, 85, 142, 147, 150, 215.
Cossa, Francesco del, pitt. 59.
Costa Lorenzo, id. 60, 147, 149, 152, 215.
Cotignola, Girolamo da, id. 93.
Crea, Santuario di N. S. di, 216.
Credi, Lorenzo di, pitt. 142.
Cremona, l' architettura a, 221.
Crespi Daniele, pitt. 223.
Cristiani Giovanni di B., id. 232.
Cristoforo dell' Altissimo. id. 138.
Crivelli Carlo, 26 e segg., 164, 166, 173, e segg., 186, 188 e segg.
— Rodolfo, pitt. 27.
— Vittorio, id. 29, 30, 177, 185 e segg.
Curradi Francesco, id. 83.

D

Damiani Pietro, pitt. 167.
Danti Vincenzo, scult. 20.
Da Ponte Francesco, detto il Bassano, pitt. 212.
— Giacomo, id. id. 166.
— Iacopo, id. id. 72.
De Barbari Iacopo, pitt. 165, 246.
De Braschis, scult. 155.
De' Conti Bernardino. pitt. 212.
Della Robbia Luca, 55, 142, 147.
—, opere dei, 67.
De Magistris Pietro, scult. 64.
— Simone, pitt. 9, 11.

De Predis Ambrogio, id. 142, 220.
De' Rossi Bernardino, pitt. 154.
Desco da parto dip. nel sec. XV, 166.
Desiderio da Settignano, scult. 55.
Diano Giacinto, pitt. 231.
Disegni, cataloghi Alinari delle riproduzioni di, 213.
Dolci Carlo, pitt. 147, 215.
Donatello, 16, 20, 22, 55, 142, 147, 161, 162, 233.
— della scuola di, 55.
Dossi Battista, pitt. 215.
— Dosso, id. 149.
Duccio di Boninsegna, pitt. 235 — data della sua morte, 66.

E

Empoli, Iacopo da, pitt. 83.
Evangelista di Piandimeleto, due opere di, 193 e segg.

F

Fancelli Luca, arch. 235, 237.
Faenza, Antonio Gentile da, 20.
Fanzaga Cosimo, scult. 58.
Ferrara, una nuova galleria a, 215.
— maestri miniatori che dal 1422 al sec. XVI lavorarono in, 143, 144.
Ferrari Gaudenzio, pitt. 151.
— Luca, da Reggio, id. 167.
Fiesole, Mino da, 49.
Filarete Antonio, ivi.
Filippo da Modena, arch. 61.
Filotesio, un' opera giovanile del, 26.
Firenze, disegni per la facciata della basilica di S. Lorenzo in, 235, 236.
Folfi Iacopo, scult. 162.
Foligno, l' arte tipografica in, 70.
Fontana Prospero, pitt. 149.
Foppa Vincenzo, id. 222.
Forlimpopoli e dintorni, 48 e segg.
Fornello, la chiesa e convento di S. Caterina a, 229.
Fotoincisioni Alinari, catalogo delle, 213.
Francesco « dalle Cusidure », pitt. 199.
— di Bernardo, intagliatore, 162.
— di Simone, fiesolano, scult. 66, 161.
Francia Francesco, pitt. 8, 147, 215.
Franciabigio, id. 142.
Franco Battista, id. 82, 89.
Frate Bartolomeo, id. 142, 145.
Frisoni Pasquino, id. 135.
Fusti Castriotti Iacopo, arch. mil. 140, 141.

G

Gaddi Taddeo, pitt. 67.
Gallo Giov. Andrea, arch. 58.
Gandolfo « de Rocetto », pitt. 231.
Garofolo (Benvenuto Tisi) pitt. 215.
Gasparo Romano, arch. 219.
Gemona, di alcuni pittori di, 165.
Genga Girolamo, pitt. 88, 89, 94, 95.
Gerino da Pistoia, id. 67.
Ghezzi Sebastiano, id. 7.
Ghiberti Lorenzo, 20, 22, 64.
Ghirlandaio Ridolfo, pitt. 142.
Giaquinto Corrado, id. 161.
Giordano Luca, pitt. 159.
Giorgione, 71, 142, 134, 215.
Giottino, id. 68.
Giotto, un monumento a, 233.
Giov. Pietro da Rho, scult. 61.
Gioviano, il museo, 137 e segg.
Giovinazzo, la cattedrale di, 231.
Giulio Romano, pitt. 212, 215, 230.
Giusto di Gand. id. 63.
Gozzoli Benozzo, id. 62, 68.
— una tavoletta di, 234.
Grandi Ercole, pitt. 215.
Grassi Giovannino de', scult. e arch. 49.
Grosseto, edifizi medioevali di, 66.
Grossi Bartolomeo, pitt. 59.
Guardi Francesco, id. 55.
Guercino (il) id. 52.
Guglielmo Monaco, costrutt. di bombarde e fond. di campane, 64.

I

Iacobo « de Pollonia », scult. veneto, 162.
Imola, Innocenzo da, pitt. 149.
Incisioni colorate, esposiz. di, 142.
Intaglio (l') e la tarsia a Bologna nel rinascimento, 54.
Iodice Luca, maiolicaro, 143, 228.

L

Lanzetti Giambatt., pitt. 167.
Leonardo da Vinci, 147, 148.
— affreschi decorativi di, 156.
— il cenacolo di, 66.
Leoni Leone, orafo, 20, 21.
Lentini, la chiesa di, 167.
Liberi Pietro, pitt. ivi.
Lillio Andrea, id. 185.
Lippi Filippino, id. 23, 55.
— Filippo, id. 147.
Lombardi Tullio, scult. 157.
Lombardia, costruzioni ed opere scultorie di, 49 e segg.
Lombardo Cristoforo, arch. 61.
Longhi Luca, pitt. 49.
Lorenzetti Ambrogio, affreschi della scuola di, 68.
Lorenzo « dalle Cusidure », pitt. 199.
— di Credi, l' autoritratto di, 162.
Loschi Bernardino, pitt. 59.
— Iacopo, id. ivi.
Lotto Lorenzo, di alcune opere giovanili di, 165.
Luci Bernardino, pitt. 136.
Luini Aurelio, id. 223 e segg.
— Bernardino, 142, 148, 151, 212 — l' anno di sua morte, 222 e segg.

M

M.° Antonio Iacobi, detto il Genovese, 151.
— Filippo, orafo, 70.
— Gentile, da Teramo, pitt. 57.
— Matteo de la Tarsia, 150.
— Ventura, scalpellino, 9.
Maganza Giambatt. pitt. 167.
Magieri Basilio, id. 134.
M.r Thorus, orafo senese, 234.
Maiano, Benedetto da, 49.
Mantegazza, scult. ivi.
Mantegna Andrea, 137, 147.
Mantova, lo studiolo d' Isabella d' Este nel palazzo ducale di, 152.
— chiesa di S. Sebastiano in, 235.
Mantovano Camillo, pitt. 89.
Marasi Costantino, scult. 230.
Martini Francesco di Giorgio, 69, 237.
Mati Bartolomeo, intagl. 232.
— Giov. di Pietro, id. 70, 232.
Mattonelle invetr. del sec. XVI, 143.
Mauso Giov. Angelo, scult. 162.
Mazzoni Guido, id. 6.
Menzocchi Francesco e le sue opere, 49, 86 e segg.
— Pierpaolo, pitt. 101 e segg.
— Sebastiano, id. ivi.
Medaglista (un) del sec. XVI, 52.
Michelangelo, 10, 15, 16, 55, 69, 81 — — ritratto di, 12 — una statuetta di, 236 — un disegno di, 233.
Milano, le guglie del duomo di, 60.
— la tomba di S. Pietro m. in, 152
— Museo Settala in, 55.
Miniature del sec. XV al sec. XVII, 53.
— (le) ferraresi della Bib. vatic. 58.
— Sforzesche di Cristoforo Preda, 62
Mino da Fiesole scult. 220.
— del Regno, id. ivi.
Mitra (una) del sec. XIII, 142.
Modena, Filippo da, arch. 61.
Montagna Benedetto, pittore. 167.
Montelupo, Raffaello da, 20.
Montemazzano Francesco, pitt. 167.
Montemignano, Domenico da, scult. 64.
Montorfano Donato, pitt. 238.
Monumenti ed oggetti d' arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806, 54.
Moroni Giov. Battista, pitt. 147, 215.

N

Napoli, opere d' arte nel museo naz. di, 160, 161, 228, 233.
— i pavimenti maiolicati delle chiese di, 228.
— il palazzo Cellamare a, 161.
— la pinacoteca naz. di, 145.
Nicolò da Panico, pitt. 200, 201.
— dell' Abate, id. 149.
Nino Pisano, della scuola di, 55.
Novara, l' antica Casa della Porta in, 234.

O

Omodeo Giov. Antonio, scult. 49.
Opere d' arte a Santelpidio a mare, 184 e segg.
— d' arte senese, 235.
Orcagna, un ritratto di Dante dell', 68.
Oreficeria del sec. XIV, 52.
Orta, del palazzo di Federico II ad, 143.

P

Paci Camillo, pitt. 134.
Padova, la basilica di S. Ant. di, 167.
Pagani Gregorio, pitt. 83.
— Vincenzo, id. 7.
Paladino, pitt. fiorentino, 65.
Palermo, pinacoteca di, 162.
Palma Giacomo, pitt. 166, 167.
— il Vecchio, 60, 72, 147, 148.
Palmezzani Marco, pitt. 49, 86, 87, 91, 92, 114 e segg., 216, 217.
Paolo di Maestro Neri, id. 68.
Paolo Romano, scult. 53, 220.
Parmigianino (il) pitt. 150.
Passignano (il) id. 83.
Patanazzi Vincenzo, id. 135.
Perugia, il palazzo del popolo a, 240.
Perugino (il) 142, 147, 148, 151.
— scuola del, 149.
Pesaro, argenterie della Corte ducale di (sec. XVI e XVII), 35 e segg.
Piero della Francesca, 145, 147.
Pila (una) del secolo XV, 59.
Pintoricchio (il), 70, 108.
Piombo, Sebastiano del, 215.
Pisa, il duomo di, 205 e segg.
-- Giovanni di Balduccio da, scult. 154.
Pisanello (il) medaglista, 156.
Pistoia, la Residenza nel palazzo com. di, 232.
— Opere d' arte in, 235.
Pollajuolo Antonio, pitt. 20, 69, 231.
Pomarancio (il), id. 185.
Pompeo Milanese, orafo, 20.
Pontormo, Iacopo da, 171.
Pordenone Licinio, 89, 142, 165.
Porta, Gian Giacomo della, scult. 153.
— Guglielmo della, id. 20.
Portale (un) del secolo XV, 185.
Preda Cristoforo, miniat. 62.
Primaticcio (il), 69.
Puglia, l' arte in, 144, 161.

R

Raffaello, 19, 62, 63, 81, 137, 142, 147, 148, 158 e segg.
— la Mad. di S. Antonio di, 249.
-- Scuola di, 93.
Ramenghi, un quadro del, 151.
Ravenna, le pitture della cupola di S. Vitale in, 55.
— Musaico in S. Apollinare nuovo di, 53.
Reni Guido, 148, 215 — Scuola di, 167.
Rho Giov. Pietro da, arch. 61, 222.
Rinascimento, una cintura del, 215.
Romagna, opere d' arte in, 150.
Roma, la scultura nel 400 a, 219.
Rondani Francesco, pitt. 60.
Rondinelli Nicolò, id. 86. 215.
Rossellino Antonio, scult. 49, 161.
Rosselli Matteo, pitt. 83.
Ruspaggiari Alfonso, medagl. 217.

S

Sangallo, Bastiano da, 233,
— Francesco da, scult. 20,

— Giuliano da, 55, 215, 236.
Sanseverino, Giacomo da, pitt. 226.
— Lorenzo da, id. 227.
— Guida di, 208 e segg.
Sansovino (il) 20.
Santagati Vincenzo, pitt. 135.
Santarcangelo, la pieve di, 190.
Santelpidio a mare, opere d'arte a, 184.
Sant' Ippolito, i scalpellini di, 31.
Santi Giovanni, pitt. 63, 195, 196.
Santini Domenico, medagl. 52.
Sarto, Andrea del, 68, 93, 142, 148.
Sassoferrato (il) pitt. 168.
Scuola lombarda, un affresco di, 221.
Scultori e marmorari del sec. XVII, 230.
Scultura fiorentina (la) 216.
Serpotta Giacomo, scult. 161.
Settignano, Desiderio da, 49.
Siena illustrata, 233.
Signorelli Luca, pitt. 142.
Sodoma (il) id. ivi.
Solari Cristoforo, detto il Gobbo, 239.
— Guinoforte, 49.
— Pietro, scult. 155.
Solarolo, la Madonna di, 161.
« Sogno di Polifilo », intorno al, 246.
Spani B. intagl. 150.
Spanzotta Martino, pitt. 231.
Spinello Aretino, id. 55.
Stagioni (le) nell' arte cristiana, 145.
Storia dell' arte italiana, 161.
Strage (la) degli Innoc. di Raff., 160.
Suardi B. detto il Bramantino, 151.
Sulmona, il campanile dell' Annunziata di, 56.
Sumalvito Tommaso, scult. 162.

T

Tassi Domenico, intagl. 69.
— Francesco, id. ivi.
— Marco, id. ivi.
Tealti Giac. Filippo, pitt. 198.
Tenda in Valle Roia, la chiesa parrocchiale di, 66.
Tempio (un) del sec. IX, 189.
Tiepolo (il) pitt. 157, 242.
Tintoretto (il) id. 55, 148.
— un ciclo di quadri del, 241.
Tiziano, 8, 137, 138, 148, 165, 215, 216, 241 — suo quadro a Terlizzi, 70.
Tobia milanese, orafo, 20.
Todeschini Giulio, arch. 157.
Torretti (il) scult. 166.
Torrigiani B., id. 12.
Tortelli Benvenuto, arch. e scult. 162.
Tradate, Iacopino da, scult. 154.
Treviso, Girolamo da, pitt. 91, 142.
Trino Gaspare, id. 192.
Tura Cosmè, id. 59, 215.

U

Urbani Giov. Andrea, pitt. 132.
Udine, Giovanni da, pitt. 19. 81.
Urbino, una fabbrica di maioliche del secolo XVI in, 202, 204 — galleria di, 63 — i ritratti dei sapienti dipinti per Federico di, 145.

V

Vanini Pietro, orafo, 159, 226.
Varotari Dario, pitt. 167.
Venezia, chiesa di S. Stefano, 166 — il Leone di San Marco, 214 — nella sua vita privata, 241.
Vecelli Cesare, pitt. 167.
« Velo (il) di Classe », 215.
Verona, Zenon di, pitt. 157.
Verrocchio Andrea, scult. 20, 148.
Veronese (il) pitt. 148, 215.
Viti Timoteo, id. 147, 196, 197.
Vinci, Leonardo da, 213, 233, 234, 236.
Vittore Pisano, pitt. 211.
Volpi Ambrogio, scult., 155.
Volturno, gli affreschi di S. Vincenzo al, 56.

Z

Zara, tempio di S. Donato in, 50.
Zanella Francesco, pitt. 167.
Zenale Bernardino, pitt. 222.
Zevio, Stefano da, id. 212, 213.
Zuccari Taddeo, id. 81, 215.

Ascoli Piceno 1903. — Premiata Tip. Economica.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00632 8435